



NAISEN ROOLI VÄKIVALTAISESSA TARINASSA

Miten naishahmojen ja väkivallan suhde
fiktiivisessä elokuvakerronnassa esitetään?

Pauliina Karjalainen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvalli-
sen ilmaisun suuntautumis-
vaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

KARJALAINEN, PAULIINA:

Naisen rooli väkivaltaisessa tarinassa

Miten naishahmojen ja väkivallan suhde fiktiivisessä elokuvakerronnassa esitetään?

Opinnäytetyö 53 sivua, joista liitteitä 57 sivua

Toukokuu 2015

Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tutkin naishahmojen ja elokuvaväkivallan välistä suhdetta. Halusin selvittää, miten naisen rooli väkivaltaisessa tarinassa muotoutuu naishahmon ollessa niin väkivallan uhri kuin käyttäjäkin. Lähestyin aiheeni elokuvakäsikirjoittamisen näkökulmasta. Työni tavoitteena oli pyrkiä tunnistamaan ja ymmärtämään niitä keskeisiä käsikirjoituksellisia keinoja ja mekanismeja, joiden kautta ja joiden avulla naishahmoja väkivaltaisiin tarinoihin kirjoitetaan.

Rajasin tutkimukseni käsittämään fiktioelokuvia, näkyvää väkivaltaa sekä sellaisia naishahmoja, jotka omissa tarinoissaan ovat pää- tai keskushenkilöitä. Lähdemateriaalinani perehdyin usean eri alan kirjallisuuteen, aiheesta jo aiemmin kirjoitettuihin opinnäytetöihin sekä pro gradu -tutkielmiin, artikkeleihin sekä analysoin elokuvia. Aineistonani toimi myös opinnäytetyöni taiteelliseksi osioksi kirjoittamani käsikirjoitus Sinivalas.

Tutkimuksessani sain selville, että naishahmojen kirjoittaminen niin väkivallan uhreiksi kuin väkivallan käyttäjiksikin hyödyntää monipuolisesti, vaikka paikoitellen varsin stereotyyppisesti käsikirjoituksen keskeisiä oppeja. Naishahmojen kirjoittaminen väkivaltaisiin tarinoihin elää jatkuvassa muutoksessa yleisten asenne- ja arvomuutosten kanssa. Työni kautta opin tunnistamaan aiheeseeni liittyviä keskeisiä kerronnallisia keinoja sekä ymmärtämään niiden käytön tarkoitukset ja tavoitteet. Opin tiedostamaan nämä seikat omassa taiteellisessa kirjoittamisessani sekä näkemään niiden tarjoamien mahdollisuuksien ulkopuolellekin.

Asiasanat: naishahmo, väkivalta, fiktioelokuva, käsikirjoittaminen

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

KARJALAINEN, PAULIINA:

Woman's Role in a Violent Story

How Is the Relationship Between Female Characters and Violence Portrayed in Fictional Storytelling?

Bachelor's thesis 53 pages, appendices 57 pages

May 2015

This thesis studied the relationship between a female character and film violence. The thesis aimed at finding out how the role of a woman in a violent story comes together regardless of whether the violence is used by the character or against her. The subject was approached from the point of view of scriptwriting. The goal of this thesis was to be able to identify and understand those basic means and mechanisms of scriptwriting that are used in creating female characters to violent stories.

The thesis focused on studying fiction films, visible violence and female characters that are main or central characters in their own stories. The literature on the topic, previous bachelor's master's theses, articles and films were used as the source material of this thesis. The script written for the thesis also worked as my source material.

This study revealed that although the basic elements of scriptwriting are rather stereotypically used they are still beneficial when writing female characters that use violence or are subjugated to it. Writing female characters into violent stories evolves with the changes in the values of the society. The study has shown me some principle narrative methods related to the subject of the thesis and assisted me in understanding the functions and aims of these methods. The thesis led me to recognize these methods in my own artistic writing and to see beyond the possibilities they offer.

Key words: female character, violence, fiction, scriptwriting

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	VÄKIVALLAN JA FIKTIOELOKUVAN SUHTEESTA	7
2.1	Väkivallan viihdyttävyydestä.....	8
2.2	Väkivallan ja genren suhteesta	9
3	NAISHAHMOJEN REPRESENTAATIOISTA	12
3.1	Aktiivinen naishahmo, onko häntä?.....	13
3.2	Sukupuolen ymmärtäminen performanssina	14
4	NAISHAHMOISTA VÄKIVALLAN UHREINA	16
4.1	Naishahmoista fyysisen väkivallan uhreina.....	17
4.1.1	Miksi neito on aina pulassa?	18
4.1.2	Raa'an väkivallan uhreina	19
4.2	Naishahmoista seksuaalisen väkivallan uhreina	22
4.2.1	Nainen ja raiskaus valkokankaalla	23
5	NAISHAHMOISTA VÄKIVALLAN KÄYTTÄJINÄ	27
5.1	Väkivaltaisen naisen tyyppejä	28
5.1.1	Femme fatale	29
5.1.2	Kostaja.....	31
5.1.3	Pseudonainen ja poikatyttö	34
5.2	Väkivallan käyttäjänä psykopaattinen nainen.....	36
5.3	Naishahmot seksuaalisen väkivallan käyttäjinä.....	38
6	SINIVALAS	41
6.1	Kirjoittamisen lähtökohdat	41
6.1.1	Miten lähtökohdat muuttuivat kirjoitusprosessin edetessä?.....	43
6.2	Kun teoreettinen tutkimustyö ja luova kirjoittaminen kulkevat rinnan	44
7	POHDINTA.....	46
	LÄHTEET.....	49
	LIITTEET	53

1 JOHDANTO

"Väkivalta on kuin Coca-Cola tai Raamattu. Syntynyt klassikoksi." (Nesbø 2001, 254.)

Väkivalta on aina kuulunut osaksi länsimaista fiktiokerrontaa ja populaarikulttuuria. Väkivallan esittämisen tavat, keinot ja tarkoitukset osana fiktiivistä kerrontaa ovat vaihdelleet kunkin aikakauden ihanteiden ja tarpeiden mukaisesti. Perinteisesti elokuvakerronnassa naisen rooli on ollut olla väkivallan uhri ja mies on nähty väkivallan käyttäjänä. Tämä asetelma on kuitenkin murtunut ja yhä useammin naishahmojen nähdään myös itse tarttuvan väkivaltaan. Ainakin näennäisesti siis vaikuttaa siltä, että naishahmot ovat elokuvissa saaneet lisää liikkumatilaa sekä mahdollisuuksia.

Työssäni haluankin perehtyä siihen, millaisin representaatioin naishahmoja väkivaltaisissa tarinoissa rakennetaan ja esitetään. Pyrin saamaan aiheestani kattavan yleiskäsityksen, minkä vuoksi tarkastelen naishahmoja sekä väkivallan urheina että väkivallan käyttäjinä. Naishahmojen suhdetta väkivaltaan tarkastelen fiktioelokuvan käsikirjoittamisen näkökulmasta pyrkien selvittämään niin universaaleja kuin aikasidonnaisiakin kerronnallisia keinoja ja mekanismeja, joiden avulla naishahmoja väkivaltaisiin tarinoihin kirjoitetaan. Pyrin myös saamaan selville siihen, esitetäänkö naishahmoja eheinä ja aktiivisina hahmoina vai jäävätkö he tarinoissaan vain väkivallan uhreiksi tai sen käyttäjiksi.

Tutkimusaiheeni olen päättänyt, koska sekä väkivalta että naishahmojen kirjoittamisen tavat ovat jo pitkään kiehtoneet minua. Kumpikin osa-alue pitää sisällään käsityksiä sallitusta ja kielletystä sekä esteettisestä ja rumasta, minkä vuoksi uskonkin naishahmojen ja väkivallan suhteen käsittelyn pitävän sisällään laajasti erilaisia representaatioita. Minua kiehtoo myös se, miten väkivallan sekä naishahmojen esittämisen konventiot ovat aina sidoksissa omaan aikaansa. Tällöin ne kertovat aina paljon myös aikansa ihmisistä sekä esittämisaikansa arvoista ja yhteiskunnallisista tilanteista, mikä nostaa vahvasti esiin myös kirjoittajan vastuun siitä, mitä ja miten hän näistä arvoista kirjoittaa. Tutkimusaiheeni kulttuuri- ja aikasidonnaisuuden vuoksi koenkin, että aiheen tarkastelu on ajankohtaista sekä merkittävää.

Tutkimukseni lähdemateriaalina olen käyttänyt useamman eri alan kirjallisuutta aina sukupuolentutkimuksesta käsikirjoitusoppaiden kautta elokuvataiteen ja median laajempaan tutkimukseen. Olen tutustunut myös muutamiin tutkimusaiheeni kanssa samankaltaisiin opinnäytetöihin sekä pro gradu -kirjoituksiin. Tutkimusaineistoni on toiminut joukko pitkiä fiktioelokuvia, joiden tarinat sisältävät niin naishahmoja kuin väkivaltaaakin. Saadakseni aiheestani kattavan yleiskäsityksen, en ole rajannut aineistoelokuviani tiettyyn aikakauteen tai tuotantomaahan.

Tarkastelen aihettani juuri käsikirjoittamisen näkökulmasta, koska opinnäytetyöni taiteellisena osiona olen kirjoittanut oman elokuvakäsikirjoituksen. Sinivalas-nimellä kulkeva käsikirjoitus toimii niin kokonaisuutensa kuin kirjoitusprosessinsakin kautta tutkimusmateriaalinani, tarjoten aiheeseeni käytännönläheisen lähestymispinnan. Väkivallan tematiikka on vahvasti läsnä käsikirjoituksessani: tarinassa nähdään naishahmoja niin väkivallan teon uhreina kuin väkivallan käyttäjinäkin. Työni taiteellisen osan kautta pyrin hahmottamaan myös sitä, miten oman tarinansa keskeisten teemojen ja aiheiden teoriaan tutustuminen saattaa olla avuksi fiktion kirjoittamisessa.

2 VÄKIVALLAN JA FIKTIOELOKUVAN SUHTEESTA

Ymmärtääkseen elokuvaväkivallan ja naishahmojen välistä suhdetta, tulee olla selvillä väkivallan määritelmästä. Väkivalta voidaan määritellä käsittämään toisen yksilön johonkin pakottamiseksi vastoin hänen tahtoaan tai toisen ruumiilliseksi pahoinpitelyksi. Väkivallan käyttäjän ei kuitenkaan aina tarvitse tuntea aggressiota väkivallan kohdetta kohtaan vaan väkivaltaa voidaan toteuttaa myös itsetarkoituksellisesti. (Lagerspetz 1998, 26.) Lagerspetzia mukaillen tarkoitan työssäni väkivaltatermillä juuri pakottamista tai ruumiillista pahoinpitelyä, jättäen väkivallan käsitteen ulkopuolelle epäsuoran väkivallan kuten toisen omaisuuteen kohdistuvan ja henkisen väkivallan.

Tarkastellessa väkivaltaa fiktiokerronnassa, tulee vallita yhteisymmärrys myös siitä, mitä seikkoja väkivallan sisällöstä analysoidaan. Tarkasteltavaksi voidaan nostaa esitettävän väkivallan raakuuteen liittyvät tekijät, kuten väkivallan ja sen seuraamusten realiteetti sekä tyylyttelyn määrä. Myös väkivallan esittämisen asennesisältöön tulee kiinnittää huomiota: oikeutetaanko väkivaltaista käyttäytymistä, tyylielläänkö tekoja sekä miten tehokkaaksi hahmojen toimintavaihtoehtoksi väkivalta kuvataan. (Mustonen 2001, 57.) Työssäni kiinnitän huomiota erityisesti väkivallan esittämisen asennesisällön tarkasteluun: milloin ja miksi väkivallan käyttöä pidetään moraalisesti oikeutettuna.

Tutkimani näkyvän väkivallan piiriin katson kuuluvaksi väkivallan myös silloin, kun siihen fiktiokerronnassa kuvallisin, äänellisin, leikkauksellisin tai muin keinoin viitataan, vaikka itse väkivallantekoa elokuvassa ei nähtäisi. Lähestyn aihetta siten, että väkivallan esittämistapa on elokuvan tekijöiden taiteellinen valinta, mutta niin sanotusti näkymättömänäkin väkivallanteko on kerronnallisesti yhtä merkitsevässä roolissa kuin nähtykin väkivalta. Tästä väkivallasta käytän työssäni nimitystä off-screen -väkivalta.

On syytä määrittää myös ero ekspressiivisen ja instrumentaalisen väkivallan välille. Instrumentaalista väkivallasta puhuttaessa tarkoitetaan, että tekijä käyttää väkivaltaa jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Ekspressiivisestä väkivallasta on kyse, kun sosiaalisten tilanteiden aiheuttamiin paineisiin reagoidaan väkivaltaisella käyttäytymisellä. (Bacon 2010, 13–14). Työssäni hyödynnän tätä kahtiajakoa, kun tarkastelen, miten väkivaltaa tarinallisesti pyritään oikeutetaan ja selittämään.

Tulee myös ymmärtää, että väkivallan estetisointi fiktiokerronnassa ei ylety vain kuvallisen kerronnan tyyliävalintoihin vaan väkivaltaa käytetään usein kerronnan alkusysäyksen luomisessa. Myös tarinan suurimmat käänneet ylitetään usein väkivaltaa käyttämällä sekä lopun huipentuma päättyy monesti väkivaltaiseen lopputaisteluun. (Bacon 2010, 119–120.) Elokuvaväkivaltaa tutkittaessa väkivaltaa ei mielestäni voikaan hahmottaa vain kuvissa esiintyvänä toiminnan muotona. Pikemminkin väkivalta tulisi hahmottaa sisällöllisenä ja meihin varsin juurtuneena tapana rakentaa tarinaa, mikä on omiaan korostamaan väkivallan esittämisen tapojen tarkastelun merkityksellisyyttä.

2.1 Väkivallan viihdyttävyydestä

Väkivaltaisen fiktion ymmärtämiseksi ja arvioimiseksi, on mielestäni syytä tutustua niihin tarpeisiin, joihin väkivaltaisen fiktion tuottamisella pyritään vastaamaan. On avartavaa hahmottaa syitä, joiden vuoksi katsojat mediavalintoja tehdessään yhä uudelleen valitsevat kulutettavakseen väkivaltaista fiktiota. Mielestäni tämä on huomion arvoista etenkin aikana, jolloin yhteiskunnassa suhtaudutaan tuomitsevasti väkivallan ja väkivaltaisen käyttäytymisen suhteen.

Keskeisimpiä huomioita mediavalintojen jäsentämiseen on ymmärtää, että ihmisellä on luontainen taipumus käsitellä taiteen kautta teemoja, jotka ovat arkielämän ja välillä jopa käsityskyvynkin ulkopuolella (Alanen 2010, 171). Elokuvat ja tarinat ovatkin aina käsitelleet kolmea suurta teemaa: elämää, kuolemaa ja rakkautta. Kaikkiin näihin on kautta ihmiskunnan historian linkittynyt myös väkivaltaa, minkä vuoksi on mielestäni vain inhimillistä, uskottavaa ja loogista, että myös elokuvissa näytetään ja käsitellään väkivaltaa.

Keskeiseksi väkivallan vetovoiman syyksi voi nostaa esille ihmisten uteliaisuuden sekä kiinnostuksen käsitellä mediavalintojen kautta normienvastaisia, kiellettyjä aiheita. Tämä korostuu etenkin nuoren yleisön kohdalla, koska minäkuviaan vasta rakentavat nuoret haluavat leikitellä pelon ja äärireaktioiden kokemisella turvallisissa olosuhteissa. (Mustonen 2001, 94.) Nimenomaan pelkojenkokemisreaktion harjoittelu onkin hahmotettu yhdeksi syyksi sille, miksi väkivaltainen fiktio katsojia kiehtoo. Koska yhteiskunta tarjoaa niukasti mahdollisuuksia syvien pelkotunteiden kohtaamiselle, fiktiiv-

sen tarinan tarkoituksellisella todesta ottamisella päästään kokemaan sävähdyttäviä tunteita. (Bacon 2010, 156.)

Alasen (2010, 172) mukaan elokuvien viihdyttävyys perustuu katsojan kutsumiselle vieraaseen, joskus jopa kiellettyinäkin pidettävään maailmaan. Baconin (2010, 159) mukaan tässä vieraassa maailmassa arkisessa elämässä kiellettyinä, epämiellyttävinä ja väärinä pidettäviä tunteita voidaan pitää miellyttävinä, koska tapahtumat tapahtuvat fiktiivisille henkilöille. Mielestäni tämä mahdollistaakin väkivaltaisesta kuvastosta nauttimisen myös niille katsojille, jotka arkielämässä tuomitsevat väkivallan synnyttämät positiiviset tunteet. Mustonenkin (2001, 94) pitää oleellisena sitä, että väkivallan kuvitteellinen muoto voi tehdä väkivallasta nautittavampaa verrattuna dokumentaariseen väkivallan kuvaamisen ja esittämisen tyyliin.

Jokainen fiktiivinen tarina muodostaa myös oman, fiktiivisen moraalinsa. Protagonistin tavoite tarinassa määrittää fiktiivisen maailman positiiviset arvot, ja antagonistin tavoite maailman negatiiviset arvot. Näiden positiivisten ja negatiivisten arvojen ei välttämättä tarvitse olla symbioosissa tosi elämän moraalisten arvojen kanssa. (Pesonen 2002, 47.) Uskon, että onnistuneessa sekä loogisesti rakennetussa fiktiokerronnassa vieraskin ja mahdollisesti hyvinkin väkivaltainen moraalikäsitelmä on katsojien tarinan sisäisesti mahdollista hyväksyä. Kurkistus vieraaseen maailmaan, miljööseen ja moraalikäsitelmään tarjoaa katsojille niin tirkistelyn kuin eskapisminkin mahdollisuuden.

2.2 Väkivallan ja genren suhteesta

Elokuvagenren tutkimiseen ja luokitteluun on elokuvatuotuksen saralla kehitetty useita eri malleja. Genrejä myös sekoituu ja sekoitetaan jatkuvasti. Oletankin, että naishahmojen ja väkivallan tematiikkaa käsitelläänkin useamman genren konventioiden kautta, jolloin aiheesta on mahdollista saada kattava yleiskäsitys. Tämän vuoksi en rajaa käsittelemäni elokuvia genrelähtöisesti. Vaikka en tutkikaan väkivaltaa genre edellä, on silti tärkeää ymmärtää genren ja kerronnan liitto.

Yhteistä genreä edustavat elokuvat jakavat samoja kerronnan konventioita: tunnistettavia sekä tuttuja hahmotyyppejä, tapahtumia, sisältöjä, arvoja ja muotoja (McKee 1999,

87; Nikkinen & Vacklin 2007, 189). Genre siis ohjaa katsomiskokemusta ja määrittää, mitä tarinalta on odotettavissa. Tämän vuoksi genre määrittää myös väkivallan esittämisen konventioita. Esimerkiksi komedioissa väkivallalle nauraminen on usein sallittua, koska genren konventioiden mukaan rankemmastakaan väkivallasta ei välttämättä seuraa fyysisiä vammoja ja väkivalta saatetaan esittää varsin tyylieltyinä (Bacon 2010, 141–142).

Koska genrevalinnat tuovat mukanaan aina myös genren sisäisiä kliseitä, kannattaa genreen lisätä jokin ennennäkemätön piirre tai poistaa jokin ennalta arvattava tekijä (Nikkinen & Vacklin 2007, 201). Elokuvasssa *Alien - Kahdeksas matkustaja* (1979) on päädytty poistamaan sci-fi- ja toimintaelokuvalle tyypillinen konventio vaihtamalla päähenkilö miehestä naiseksi. Ellen Ripley täyttää genresekoituksen perinteisen sankarin piirteet olemalla rohkea, nousemalla pahoja muukalaisia vastaan, olemalla kykenevä tarttumaan väkivaltaan ja selviämällä kuoleman vaarasta. Samalla Ripleyn sukupuoli kuitenkin tarjoaa uuden lähestymisnäkökulman tekijöille ja katsojille erilaisen tavan katsoa toimintasankaria.

Genren alagenret saattavat saada muotonsa myös sen kautta, mistä näkökulmasta ylägenreä käsitellään. Rikoselokuvan alagenre voidaan määrittää sen kautta käsitelläänkö rikosta poliisin, uhrin, rikoksen tekijän vai asianajajan näkökulmasta. (McKee 1999, 82.) Näkökulma genreen siis määrää tarinan protagonistin ja antagonistin asemat. Uskonkin, että tulkinta ja näkökulma genrestä vaikuttavat myös siihen, kenen väkivallan käyttöä tarinassa pyritään selittämään sekä oikeuttamaan ja kenen tuomitsemaan.

Esimerkiksi animaatioelokuvassa *Mulan* (1998) klassista Disney-prinsessatyyliä tarjotaan monellakin tapaa tuoreesta näkökulmasta. Tarinassa Mulan pakon edessä värväytyy iäkkään isänsä puolesta Kiinan armeijaan taistelemaan hunneja vastaan. Alkuasetelma rikkoo genreä, koska prinsessoja ei perinteisesti esitetä edes epäsuoraan väkivaltaan tarttuvina. Mikäli prinsessa ylipäättään tarttuu väkivaltaan, se useimmiten esitetään komediallisena ja väkivallan seuraamukset uhrin kannalta vähäisinä.

Elokuvan näkökulma taas vaikuttaa siihen, että Mulanin tuhoa aiheuttavia tekoja, kuten tappavan lumivyöryn aiheuttamista, oikeutetaan puolustautumisella - hätävarjelulla. Antagonisti Shan Yun, hunni-armeijan komentajan, aggressio, väkivaltaisuus ja julmuus

esitetään suuremmin: Shan Yu ei epäröi heilauttaa miekkaansa. Shan Yun väkivaltaisutta ei tarinassa selitetä vaan komentaja jää vain pahaksi, mikä taas tukee Disneyn animaatioista tuttua tyyliä polarisoida hyvä ja paha. Mulan uudelleen rakentaakin perinteistä prinsessa-animaatiogenreä kertomalla tarinan seikkailu- ja toiminta-animaation näkökulmasta tarjoillen katsojalle kuitenkin odottamansa prinsessatarinan.

3 NAISHAHMOJEN REPRESENTAATIOISTA

Klassisessa artikkelissaan Laura Mulvey toteaa, että perinteisessä valtavirtaelokuvassa kuvakulmat ja kerronta rakentavat alitajuisesti naisesta passiivista katseen kohdetta ja miehestä aktiivista katsojaa. Naishahmojen vartalot esitetään eroottiseen sävyyn miehen katseen mielihyvää varten ja naishahmoja käytetäänkin usein mieshahmojen maskuliinisuuden sekä heteroseksuaalisuuden alleviivaamiseen. Katseen ollessa aina maskuliininen, miestä ei voida asemoida katseen kohteeksi. (Mulvey 1975.) Mieshahmot myös kuljettavat elokuvan tarinaa eteenpäin, kun taas naisesta muotoutuu ikään kuin speitaakkeleille katseille (Alitalo 1990, 249–250).

Mulveyn teoria toisintaa perinteisen käsityksen siitä, että mies on tarinan aktiivinen toimija ja nainen edustaa jotakin mieshahmolle tarinassa tavoittelemisen tai pelastamisen arvoista. Tuuli Eltonen (2009, 166) kuitenkin huomauttaa, että katseen valtasuhteet eivät puhtaasti määrity vain subjekti-objekti -akseleilla, vaan myös katseen kohteena olemista voidaan hyödyntää yhtenä vallan käytön keinona tai katseen kohteena olemisesta voidaan nauttia. Näin ollen katseen kohteena oleminen ei aina välttämättä ole tulkittavissa pelkästään passiiviseksi olemiseksi.

Toisinaan naishahmojen kohtaloina onkin jäädä tarinoissaan pelkiksi hahmotyypeiksi. Tyypittely hahmon maailman ymmärtämiseksi on välttämätöntä mutta haitallista siitä tulee, kun hahmo kirjoitetaan edustamaan kokonaista ihmisryhmää ilman omaa sanottavaa (Vacklin 2007b, 53–54). Työssäni tarkastelen naishahmojen suhdetta väkivaltaan pyrkien hahmottamaan naishahmoja osana toistuvia hahmotyyppejä. Olen kiinnostunut erityisesti siitä, miten ja miksi tiettyjä hahmotyyppejä käytetään.

Monikulttuurisuuden ja tasa-arvon aikana tokenismi on yksi keino tasapainottaa elokuvien hahmogallerioita. Token-hahmo kirjoitetaan mukaan tarinaan juuri näennäisen tasa-arvoisuuden vuoksi (Vacklin 2007b, 47). Esimerkiksi adaptaatioelokuvaan *Hobitti - Smaugin autioittama maa* (2013) ja *Hobitti - Viiden armeijan taistelu on* (2014) on kirjoitettu kokonaan lähdeeteoksessa esiintymätön hahmo: naishaltija Tauriel. Ilman Taurielia taistelukohtauksissa käytettäisiin täysin miehistä hahmogalleriaa ja nimettyjä naishahmoja olisi erittäin vähän. Tekijöiden päätös lisätä Tauriel hahmogalleriaan tuot-

taa lopulta kuitenkin vain näennäistä tasa-arvoisuutta sukupuolten suhteen eikä poista sitä huomiota, että pohjimmiltaan Hobitti-elokuvat kertovat miehisen seikkailukertomuksen. Työssäni haluankin peilata väkivaltaa ja naishahmoja myös tarinoiden hahmogallerioita vasten: ovatko esimerkiksi naiset väkivallan uhreina tarinoissaan normi vai poikkeus.

Elokuvien ja median tapaa kuvata naisia ja naishahmoja on mediatutkimuksen osalta tutkittu paljon katsojuuden sekä sukupuolijärjestelmän uusintamisen ja vakiinnuttamisen näkökulmasta että sisältöjen yleisövaikutuksien osalta (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006, 26–27, 36–37). Työssäni tarkastelen naishahmoja käsikirjoittamisen näkökulmasta: mihin, miten ja miksi tietyillä naishahmon rakentamisen tavoilla pyritään. Rajaan työni ulkopuolelle katsojatutkimuksen ja yleisövaikutuksiakin tarkastelen vain sen osalta, miten tietyillä ratkaisuilla yleisön toivotaan tai ei toivota ajattelevan ja tuntevan.

3.1 Aktiivinen naishahmo, onko häntä?

Työssäni suljen tutkimieni naishahmojen ulkopuolelle ne hahmot, jotka selkeästi ovat tarinoissaan vain taustahenkilöitä. Tarkastelen naisia, jotka tarinoissaan ovat keskus- tai päähenkilöitä. Keskushenkilöt ovat yksiulotteisempia kuin päähenkilöt mutta kuljettavat toimillaan juonta, joutuvat valintojen eteen ja vaikuttavat muiden hahmojen toimintaan (Vacklin 2007b, 45). Koska tutkin fiktiivisiä elokuvia, oletan, että väkivallan ympärille kirjoitetut naishahmot olisivat kiinnostavia, tietyllä tasolla myös kaupallisia ja viihdyttäviä sekä kuvastaisivat ja kokisivat universaaleja, yleisinhimillisiä tunteita.

Tarkastelen naishahmoja sekä väkivallan uhreina että väkivallan käyttäjinä. Jo terminä uhri viittaa passiiviseen kokijaan ja kohteeseen, kun käyttäjä taas luo selkeän kuvan aktiivisesta toimijasta. Näin ollen on mielestäni tärkeää ymmärtää, miten fiktiokerronnassa perinteisesti kuvataan aktiivista hahmoa, jotta sille voi löytää vastakohdan - passiivisen hahmon. Haluan myös tarkastella väkivaltaa ja naishahmojen suhdetta ajatuspohjalta, jonka mukaan naisten olisi mahdollista olla eheitä, tunnistettavia hahmoja sekä mahdollisesti myös vahvoja sellaisia. Pohdin, sopivatko naishahmojen representaatiot tähän ajatukseen.

Hyvän ja aktiivisen hahmon ominaisuuksia voi lähteä määrittämään esimerkiksi sen kautta, mitä ominaisuuksia klassisesti liitetään hyvään protagonistiin eli päähenkilöön. Protagonistilla tulisi olla tahdonvoimaa, tietoinen tavoite, jota aktiivisesti tavoitella, mahdollisesti tiedostamaton tavoite, mahdollisuus saavuttaa haluamansa ja kyky olla empaattinen (McKee 1999, 136–141). Kirjoittamalla henkilölle ristiriitaisia piirteitä, hahmoon saadaan luotua syvyyttä ja kiehtovuutta (Vacklin 2007a, 42). Oletan tämän olevan keskeistä siinä, miten naiset väkivallan ympärille rakentuvat pelkiksi tyypeiksi tai rikkovat edustamiaan tyyppejä.

Eheä, aktiivinen hahmo kohtaa tarinassa myös konflikteja, joihin reagoimalla hahmon on mahdollista tai jopa pakko muuttua sekä kasvaa (Vacklin 2007a, 43). Pidänkin hahmossa tarinan aikana tapahtuvaa kasvua yhtenä kriteerinä, jonka pohjalta tarkastelen naisrepresentaatioita. Onko väkivaltainen nainen todella aktiivinen hahmo, jota väkivaltaan tarttuminen muuttaa vai pelkästään fyysisesti toiminnallinen, lineaarinen hahmo? Entä esitetäänkö naiset pelkkinä passiivisina väkivallan uhreina vai kuvataanko heidän esimerkiksi nousevan väärintekijöitään vastaan?

3.2 Sukupuolen ymmärtäminen performanssina

Tutkiessani sukupuolta ja naishahmoja asetan työni teoreettiseen viitekehykseen käsityksen sukupuolesta sosiaalisena konstruktiona. Kun sukupuoli käsitetään tällä tavalla, sen ei katsota koostuvan pelkästään biologisista ominaisuuksista tai saaduista piirteistä, vaan sukupuolta määritellään, luokitellaan ja muutetaan jatkuvasti sosiaalisissa tilanteissa (Mäkelä ym. 2006, 19). Erityisesti hyödynnän Judith Butlerin käsitystä sukupuolesta performanssina.

Butler kyseenalaistaa käsityksen naisesta ja naiseudesta feministisenä subjektina ja pitääkin ongelmallisena feminististä tapaa hahmottaa naiseus jonakin yhteisenä, oikeana piirteenä tai identiteettinä. Butlerilainen ajattelu ymmärtää sukupuolen performatiivisena: sisäinen tuodaan ulkoiseksi ruumiillisilla teoilla, joita kulttuurisesti ylläpidetään toistolla, rituaalisuudella (Butler 2006, 25, 50–51). Näin ollen myös tavat kävellä, olla läsnä ja puhua voidaan ymmärtää osana sukupuolten performanssia. Tällaiset tavat myös muuttuvat ajan myötä ja näin ollen naisena olemisen tapoja uusinnetaan ja muute-

taan jatkuvasti. Butlerin ajatusten pohjalta oletankin, että elokuvissakaan ei ole vain esitetä vain yhtä naiseutta vaan monia, erilaisia naiseuksia.

Butler lanseerasi käyttöönsä termin heteroseksuaalinen matriisi. Tällä tarkoitetaan sukupuolijärjestelmän normittunutta kaksinapaisuutta ja jopa pakottavaa heteroseksuaalisuutta (Butler 2006, 23, 40). Heteroseksuaalinen matriisi siis rajaa pois homoseksuaalisuuden mahdollisuuden ja kyseenalaistaa sukupuolinnormien kontrolloimisen. Pidän Butlerin ajattelua merkittävä, kun tutkimuskohteena on fiktiokerronta: elokuvillahan pyritään usein miellyttämään suurta yleisöä ja länsimaissa suuri yleisö monesti mielletään heteroseksuaaliseksi. Oletan kuitenkin, että tämän suuren yleisön miellyttäminen pyritään saamaan aikaiseksi tarjoilemalla heteroseksuaalisuus miehistä yleisöä silmälläpitäen.

Median eri alueilla sukupuolikäsityksen normeja lajityylikohtaisesti materialisoidaan sekä järjestetään uudelleen (Mäkelä ym. 2006, 21). Näin ollen myös elokuvilla on vaikutusta siihen, mitä sukupuolista toistetaan ja mitä uudistetaan. Vacklinin (2007b, 67–68) mukaan käsikirjoittajan tulee tiedostaa vastuunsa ja tunnistaa olemassa jo olevia stereotypioita ja tiedostaa, mitä hän niistä milläkin tavalla välittää eteenpäin; laadukkaassa fiktiokerronnassa stereotyyppiöillä osataankin leikitellä ja luoda draamaa.

Uskon ja lähden olettamuksesta, että parhaimmillaan elokuvien on mahdollista tarjota tuoreita, jopa positiivisesti provokatiivisia näkökulmia niin sukupuolesta kuin väkivallastakin. Elokuvasa *Iho jossa elän* (2011) leikitellään kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän sitovuudella. Tarinassa traumaattisia menetyksiä kokenut kirurgi Robert Ledgard pitää vankinaan naista, jota hän kutsuu Veraksi. Takaumien avulla kuitenkin selviää, että Vera on oikeasti mies nimeltä Vincent, josta Robert on pakkokeinoin kirurgisesti muokannut edesmennyttä vaimoaan muistuttavan naisen. Elokuvasa Vera kokee sisäisesti olevansaakin yhä Vincent mutta ympäröivä maailma - katsojakin ennen kuin tapahtumien sekä väkivallan kierre alkaa avautua - näkee hänet Verana. Elokuvan teemalliset aiheet kyseenalaistavat kiehtovasti prosessin siitä, miten käsityksemme sukupuolesta muodostuu samalla esittäen, että yksilön oma keho voi olla yksilön pahin vankila

4 NAISHAHMOISTA VÄKIVALLAN UHREINA

Naishahmoja väkivallan uhreina on mielestäni mielenkiintoista tarkastella verraten heitä todellisen väkivallan naisuhreihin. Näin on mahdollista saada selvyttä siitä, millaiset aiheet kiehtovat kirjoittajia ja mitä aiheita katsojat taiteen kautta haluavat käsitellä. Suomessa henkirikosten uhreina ovat todennäköisimmin miehet, etenkin kun kyseessä on raskaamman rikosnimikkeen mukainen teko (Salmi & Danielsson 2014, 233). Oma ennakkokäsitykseni kuitenkin on, että elokuvissa henkirikoksen kohteeksi valikoituu useimmiten nainen etenkin silloin, kun väkivallan teko on tarinan keskiössä.

Kyselytutkimusten mukaan naiset Suomessa ilmoittavat väkivallantekopaikoiksi yleisimmin kodin sekä työpaikan (Salmi & Danielsson 2014, 234–235). Elokuvissa naiset kuitenkin kohtaavat verrattain vähemmän väkivaltaa arkipäiväisissä olosuhteissa, kun verrokkiryhmänä käytetään naishahmoihin kohdistuvaa raaempaa väkivaltaa (Bacon 2010, 169). Kun tarkastellaan väkivallan kulttuurista taustaa, miesten avioliitossa tekemälle väkivallalle on mahdollista hahmottaa selitystä historiasta: pitkään Euroopassakin aviomiehen rooliin kuului naisen kontrolloiminen, väkivallallakin, ja edellytys vaimon kuuliaisuudesta (Lagerspetz 1998, 173). Kerronnan näkökulmasta perheväkivalta mahdollistaa naishahmoille mahdollisuuden kasvaa passiivisesta väkivallan uhrista väkivallan käyttäjää vastustavaksi, aktiiviseksi hahmoksi. Tällaisen hahmottamisen pohjalta tarinoin on myös helppo kirjoittaa perusteltuja motiiveja instrumentaaliselle väkivallalle.

Malli ja ihmisoikeusaktivisti Waris Dirien elämään ja samannimiseen romaaniin perustuvassa *Aavikon kukka* (2009) -elokuvassa perheensisäinen, kulttuurinen väkivalta nousee yhdeksi tarinan teemoista. Aavikon kukassa väkivallanteot ovat off-screen -väkivaltaa: takaumissa eletään väkivallanteon hetkeä mutta verenvuodatus rajataan kuvan ulkopuolelle. Samalla väkivallan pahuus korostuu: elokuvassa väkivallan teon negatiiviset vaikutukset halutaankin tuoda esille juuri uhrin näkökulmasta. Väkivaltaa ei kuitenkaan esitetä käsittämättömänä pahuutena vaan sitä oikeutetaan tapakulttuurilla ja perinteillä.

Aavikon kukassa seurataan rinnakkain tarinajuonia Wariksen karkumatkasta Somaliasta Lontooseen pakoon järjestettyä avioliittoa ja Wariksen matkaa asunnottomasta maailmankuuluksi huippumalliksi. Tarinan käännekohtassa Wariksen ystävälle selviää, että lapsena Somaliassa Waris on ympärileikattu, ja samalla Waris saa tietää, että Englannissa tytöille ei tehdä samoin. Kahden kulttuurin ristiriitaisuus pakottaa Warisin kasvaamaan ja muuttumaan tarinassa itsenäiseksi. Aktivisti-Waris päättää julkisuutensa avulla tuoda ilmi tyttöjen ympärileikkauksen perinteen vanhassa kotimaassaan ja puhua perinteestä luopumisen puolesta. Tehty ympärileikkaus estää Warista saamasta biologisia lapsia ja nauttimasta vapaasti seksuaalisuudestaan, mikä lisää tarinan teemoiksi myös naiseuden ja äitiyden pohdinnan.

4.1 Naishahmoista fyysisen väkivallan uhreina

Varhaisimmissa Hollywood-elokuviissa naishahmojen uhristatus on ollut melko suojattu: heidät on usein rajattu uhreina fyysisen väkivallan ulkopuolelle (Prince 2003, 181). Samalla tavalla on toimittu myös Euroopan historiassa: miehet ovat käyneet sodat ja naiset sekä lapset on rinnastettu siviileiksi, itse sodan tapahtumista ulkopuolisiksi kärsijöiksi. Mielestäni ei olekaan perusteetonta väittää, että vielä nykyäänkin naisten väkivaltaista kohtelua pidetään usein tabuna ja erittäin tuomittavana: naisia ei saa lyödä.

Väkivallan kuvaamisen ja esittämisen tavoilla on omia, genrekohtaisia juuria: toimintaja jännityselokuviissa naisten keuhko kohtelu on ollut jo pitkään esillä (Bacon 2010, 169). Esimerkiksi jännityksen mestari, elokuvaohjaaja Alfred Hitchcockin tuotannossa naiset ovat usein väkivallan kohteita. Hitchcockimainen tyyli kuitenkin esittää väkivallan hienostuneesti: tärkeämpää on hyödyntää väkivaltaa dramaturgillisena jännityksen luomisen keinona kuin esittää itse teko yksityiskohtaisesti.

Psyko-klassikkoelokuvassa (1960) Hitchcock tarjoilee katsojille väkivaltaisen kohtauksen, kun Norman surmaa Marionin kuuluisassa suihkukohtauksessa. Elokuvan järkyttävien väkivallanteko, Normanin nuorena suorittama äitinsä ja tämän rakastajan kaksoismurha, esitellään katsojille kuitenkin pelkästään dialogin puitteissa. Raa'inta väkivaltaa hyödynnetään näin Normanin traumana sekä motiivien selventäjänä. Äidinmurha mielletään myös niin kauhistuttavaksi ja tabumaiseksi teoksi, että se on liian järkyttävä esi-

tettäväksi esimerkiksi takauman keinoin. Ilmestyessään *Psyko* oli ilmaisullaan poikkeuksellinen elokuva ja sen pohjalta katsotaankin saaneen alkunsa käsite psykologisesta kauhuelokuvasta (Kuhn & Westwell 2012, 212).

4.1.1 Miksi neito on aina pulassa?

Kulttuurisen arvopohjamme kautta ajateltuna, ei mielestäni ole yllättävää, että tarinoissa miesprotagonistin tarinaa usein höystetään asettamalla neito pulaan. Niin katsojat kuin tekijätkin ovat kasvaneet tämän aselman ympärille jo perinteisiä satuja kuunnellen: tarinan jännitteeksi muodostuu, miten ja milloin prinssi saa pelastettua prinsessan. Mikäli tarinassa naisten vahingoittaminen mielletään tuomittavaksi teoksi, niin silloin naishahmon vahingoittaminen korostaa antagonistin pahuutta verrattuna protagonistin hyveellisyyteen. Tilanne myös kasvattaa protagonistin paineita ja motiiveja voittaa vastavoimansa. Tällöin antagonistista hyökkää myös suoraan protagonistin kimppuun ja konfliktista muotoutuu henkilökohtainen.

Esimerkiksi elokuvassa *The Counselor* (2013) miesprotagonistin naisystävä Laura edustaa tarinan nihilistisessä todellisuudessa ja huumebisneksen väkivaltaisessa maailmassa naiivia hyväntahtoisuutta ja positiivisuutta. Tarinan päähenkilö, nimettömäksi jäävä asianajaja, ja Laura ovat kihloissa ja suunnittelevatkin tulevaa, yhteistä elämäänsä. Päähenkilö kuitenkin kaipaa elämäänsä vielä jotakin muutakin. Nopeaa ja helppoa rahaa saadakseen hän lähtee mukaan huumebisnekseen. Bisnekset eivät kuitenkaan suju suunnitellunlaisesti ja asianajajalle selviääkin nopeasti huumemaailman luonteen koko karuus. Asianajaja joutuu kohtaamaan pahimman mahdollisen menetyksensä: bisnestoverit sieppaavat ja tappavat Lauran. Lauran hahmon tarkoitus tarinan kannalta on siis mahdollistaa suurimman mahdollisen surun aiheutuminen päähenkilölle sekä alleviivata vastapuolen häikäilemättömyyttä: vain pahahan surmaa kostoksi kiltin tytön.

Naisten onkin historian kuluessa usein katsottu olevan olemassa pääasiallisemmin muita kuin itseään varten. Naisiin on helposti liitetty kiinteiksi, luonteenomaisiksi piirteiksi miehisten ominaisuuksien ja hyveiden kanssa vastakkaisia piirteitä, kuten passiivisuus, alistuneisuus sekä moraalin kehittymättömyys. (Lagerspetz 1998, 259–260.) Prince toteaa, että naishahmojen ollessa väkivallan uhreina, kohtauksissa on usein mukana häirit-

seviä piirteitä, joita ei ole havaittavissa vastaavanlaisissa kohtaauksissa miesuhrien kohdalla: väkivallan seksuaalinen lataus. Tällaisissa kohtaauksissa väkivalta näyttäytyy niin seksuaalisena raivona kuin naishahmon sukupuolta kohtaan suunnattuna halveksuntana-kin. (Prince 2003, 181.)

Väkivallan seksuaalinen lataus on mielestäni helposti hahmotettavissa myös final girl -hahmotyyppin kautta. Kauhuelokuvan alagenre slasherissa perusjuonena nähdään usein kuvio, jossa joukkoa nuoria joutuu yksitellen mystisen, perinteisesti veitsin varustautuneen murhamiehen uhreiksi ja tarinan viimeistä selviytyjää nimitetäänkin final girliksi (Kuhn & Westwell 2012, 378.) Final girl on kaunis, antagonistin haastavin este matkalla kohti päämääränsä ja hahmo, johon katsojan on tarkoitus samastua (Mustonen 2011). Slasher-elokuvat ja final girl -käsite on elokuvatutkimuksessa usein mielletty misogyni-siksi, vaikka final girl nouseekin uhrin roolista vastaamaan miehiseen, sadistiseen kat-seeseen. Tällöinkin katsomisen nautinnon perusta rakentuu kuitenkin lopulta sille, että seksualisoitu viimeinen selviytyjä nähdään sadistisen murhamiehen väkivallan ja veit-sen iskujen uhrina. (Kuhn & Westwell 2012, 378.)

4.1.2 Raa'an väkivallan uhreina

Elokuvaväkivallan raakuuden arvotus on aina kulttuurisidonnoista ja täten altista myös muutokselle. Väkivallan esittämistä on myös ahkerasti pyritty rajoittamaan monin eri keinoin. Yleisesti ottaen elokuvien sensurointi ja erilaiset ennakkotarkastusjärjestelmät ovat vuosien saatossa kuitenkin muuttuneet sallivammiksi (Paloheimo 2003, 15–17). Tämä on mahdollistanut sen, että raa'an, groteskinkin väkivallan kuvauksen ja teeman ympärille on kehittynyt joukko omia tyylilajejaan. Esimerkiksi useimmiten kauhuelo-kuvan alagenreiksi luokiteltavat eksploitaatio-, splatter-, slasher- ja snuff-elokuva perus-tuvat väkivallan tarkalle ja paikoitellen itsetarkoituksellisellekin käytölle sekä usein myös runsaalle veren vuodatukselle (Kuhn & Westwell 2012, 39, 149, 152, 211).

Suomessa elokuvasensuurista luovuttiin vuonna 2001 (Paloheimo 2003, 13). Muutoksen myötä Suomessa julkiseen levitykseen pääsi ensi kertaa myös rajua väkivaltaa sisältäviä elokuvia, kuten eksploitaatio- ja splatter-teemainen, tabu-leiman saanut *Salò: Sodoman 120 päivää* (1975) (Tammi 2001). *Salò* on perverssi, ehkä paikoitellen makaaberikin

kuvaus väkivallasta, seksuaalisuudesta, fasismista ja miehisestä ylivoimasta. Väkivallan, niin fyysisen kuin seksuaalisenkin, vastentahtoisina uhreina nähdään niin nuoria naisia kuin miehiäkin. Väkivallan tekijöinä puolestaan esitetään neljän, ylivoimaisen miehen rintama, joka alistaa uhrinsa omien mielihalujensa ikeeseen. Kontroversiaalinen Salò kuitenkin koetaan mestarillisena teoksena, joka puhuttelee katsojia vielä vuosikymmeniä myöhemminkin (Tammi 2001).

Mielestäni Salón kaltaiset elokuvat osoittavatkin, että ihmismielen syvimpiin, kieroihinkin mielihaluihin tarttuville elokuville on olemassa oma katsojakuntansa. Merkittävää mielestäni on myös se, miten paljon eri genrejä väkivallan teeman ympärille on kehkeytynyt sekä miten usein naiset valikoituvat näissä genreissä uhrin rooliin. Siksi en mielestäni voi täysin ohittaa naishahmojen ja raa'an väkivallan suhteen käsittelyä. Lähestyn aihetta kahden eri tyylin elokuvan kautta ja pyrin tarkastelemaan, onko niiden väliltä hahmotettavissa yhteisiä tai niitä erottavia tekijöitä.

Inside-kauhutrillerissä (2007) alkuasetelmana toimii tilanne, jossa päähenkilö Sarah on raskaana, menettänyt miehensä, lapsensa isän ja valmistautuu keisarinleikkaukseen. Leikkausta edeltävänä iltana Sarahin asuntoon tunkeutuu tuntematon nainen. Lopputeksteissäkin vain *La femme* -nimellä esiintyvän tunkeutujan tavoite on saada Sarahin syntymätön lapsi itselleen keinoja kaihtamatta. Näin ollen väkivallalla on elokuvassa ainakin teoreettisesti instrumentaalinen pohja.

Insidessa väkivallantekojen välineinä käytetään paljon pistämiseen soveltuvia työkaluja: niin neulontapuikkoja, saksia kuin hiustikkujakin. Tällöin ei mielestäni voi välttyä penetraation ja sen toisinnon symboliselta mielikuvalta etenkin aktiivisten mieshahmojen puuttuessa tarinan hahmogalleriasta. Elokuvan tarinalliset motiivit liittyvät äitiyden sekä äitiyden pelon ja kaipuun teemoihin. Asetelmaan on onnistuttu tuomaan lisää perspektiiviä kirjoittamalla mukaan kohtauksia, joissa väkivallantekojen seurauksiin reagoi Sarahin syntymätön lapsi. Näillä lyhyillä kuvilla korostuu niin väkivallantekojen seuraamuksien karuus kuin tabumaisuuskin, kun Sarahin ympärille voi hahmottaa kaksi tekijää, joiden pitäisi suojella häntä väkivallalta: naiseus ja raskaus. Ratkaisu on tietenkin omiaan myös lisäämään tarinan shokkiarvoa.

Loppupuolella elokuvan tekijät hyödyntävät runsain ottein splatter-elokuvan aineksia. Splatterille tyypillistä on graafisen väkivallan, runsaan verimäärän sekä muiden ruumiinnesteiden runsas vuodattaminen (Kuhn & Westwell 2012, 39). Tarinan huippukohta seuraa, kun La femme leikkaa saksilla Sarahin vatsan auki suorittaen alkeellisen keisarinleikkauksen. Groteski väkivallan kuvaus mahdollistaa väkivallan seurauksien pitkäjänteisemmän vaikutuksen: lopulta tarinan todellisena uhrina voikin mielestäni pitää Sarahin lasta, joka mielipuolisten tekojen kautta on menettänyt kaiken. Vaikka Sarah nouseekin La femmea vastaan, en kuitenkaan kuvailisi Sarahia vahvaksi naishahmoksi, koska raa'an väkivaltakuvauksen keskellä Sarahin hahmon olemassaolon tärkein osa on toimia ihmissuojana lapselle.

Elokuvassa *Marttyyrit* (2008) perinteisen kauhuelokuvan asetelma on käännetty nurin päin: väkivaltainen paha, jonka aluksi oletetaan olevan jotakin yliluonnollista, osoitetaan lopulta olevan todellista, ihmisten ihmisiin kohdistamaa pahuutta. Elokuvan alun päähenkilö on pahasti traumatisoitunut ja väkivaltaa kokenut Lucie, jonka mielikuvituksen tuotos pakottaa Lucien itsetuhoisuuteen. Trauman paineet kasvavat Lucien kohdalla niin mittaviksi, että hän päätyy riistämään henkensä. Todellinen käänne tapahtuu, kun Lucien ystävä Anna siepataan ja lukitaan kellariin rakennettuun vankilaan.

Inside-elokuvaan verrattuna *Marttyyrissa* väkivalta esitetään rakenteellisempänä vaikakin yhtälailla teoreettisesti ainakin instrumentaaliseksi käsitettäväksi. Merkittävä ero on, että *Marttyyrien* väkivalta kuvaa välillä jo absoluuttista pahuutta siinä missä *Inside* puolestaan noudattaa splatter-genren konventioita. *Marttyyreissä* Anna pidetään kahlittuna tuoliin, häntä käydään toistuvasti hakkaamassa ja hänen itsenäisyytensä riistetään häneltä täysin. Toistuvan väkivallan vaikutukset Lucieen ovat vielä muistissa, ja katsoja tietääkin, ettei pakokaan enää pelastaisi Annaa. Tarinan jännite rakentuukin mielestäni sille, että katsoja jää odottamaan, miten kammottava kohtalo Annaa lopulta odottaa. Annan voikin tällöin yksinkertaistaa pelkäksi kankaaksi, jolle lopullinen, ultimaattinen väkivallanteko maalataan. Näin ollen Anna täyttää vain muodollisesti protagonistin roolin.

Marttyyreissä väkivallasta ei ole vastuussa yksittäinen yksilö, vaan väkivallan motiivina toimii uskonnollisen ryhmän usko marttyyriuteen. Ryhmän johtaja, Madame, kertookin Annalle, miten marttyyri kestää kaiken kivun, tuskan ja näin ollen on otollinen kirkas-

tumiselle. Ryhmän kokeilujen perusteella nuoret naiset ovat otollisimpia kirkastumiselle. Ryhmän ajaessa Annaa kirkastumiseen, Anna valuu passiiviseen tilaan, missä mil-lään ei enää ole merkitystä. Lopulta Annan suojamekanismi kääntyy häntä vastaan ja ryhmä aloittaa häntä vastaan viimeisen vaiheen: Anna nyljetään. Itse nylkemistä eloku-vassa ei näytetä mutta nyljetty, esille aseteltu Anna kylläkin: bruttaalin käsittelyn koke-nut naisvartalo toimii siis katseen objektina niin elokuvan muille hahmoille kuin katso-jallekin.

Kuten jo aiemmin olen huomauttanut, elokuvia joissa raa'an väkivallan kohteina ovat naiset, ei voida pitää pulmattomina. Sekä Insidessa sekä Marttyyreissä käsitellään lyhy-esti tapahtumia, joiden en uskoisi tapahtuvan, mikäli tarinoiden keskeiset henkilöha-hmot olisivat miehiä. Molemmat elokuvat sisältävät lyhyen hetken, jolloin keskeiset naishahmot suutelevat keskenään. Insidessa aloitteen suudelmalle tekee La femme, ja Marttyyreissä suudelman aloittaa Anna. En koe kumpaakaan kohtausta kummankaan elokuvan dramaturgian kannalta välttämättömäksi. Tekojen kimmokkeet jäävät epäsel-viksi: onko kyse läheisyyshakuisesta reagoinnista traumaattisiin tapahtumiin vai kenties syvempien tunteiden paljastamisesta. Oletankin, että kyseisten kohtausten mukana pi-tämisen syinä toimivat muut tekijät. Ehkä tekijät olettavat katsojien haluavan nähdä kyseisenlaisia tapahtumia. Mikäli näin on, asemoituvat aktiivisestikin toimivat nais-hahmot lopulta Mulveyn teorian mukaisesti passiivisiksi, erotisoiduiksi katseen objek-teiksi.

4.2 Naishahmoista seksuaalisen väkivallan uhreina

Seksuaalisen ja ei-seksuaalisen väkivallan merkittävimmäksi eroksi elokuvissa voidaan käsittää se, että seksuaalinen väkivalta useimmiten objektisoi ja erotisoi alastoman nais-vartalon väkivallan kohteeksi samalla alistaen naiset miehisen vallan alle (Mustonen 2011). Todellisuudessa seksuaalisen väkivallan uhriksi saattaa joutua kuka tahansa, teot vaikuttavat uhriin varsin kokonaisvaltaisesti ja uhri useimmiten kokee teosta johtuvaa häpeää sekä syyllisyyttä (Väestöliitto 2015). Näiden seikkojen pohjalta voisikin olettaa, että tarinankerrontaan seksuaalinen väkivalta tarjoaa käsiteltäväksi mielenkiintoisia ai-heita. Seksuaalisen väkivallan vetovoiman elokuvakerronnassa voikin hahmottaa kah-

den seikan varaan: sen kerronnallisen välinearvon ja väkivallan kaupallisen menestyksen (Mustonen 2011).

Seksuaalisen väkivallan tavalla tai toisella esittäminen fiktioelokuvassa ei ole uusi ilmiö - ovathan seksuaalisuus ja väkivalta jo itsessään merkittävä osa ihmisluontoa. Bacon (2010, 173) toteaaakin, että amerikkalaisessa elokuvassa jo mykkäelokuvien aikaan naishahmojen vähääkin rohkeampi esiintyminen tulkittiin usein provokatiiviseksi, jolloin odotettavissa oli naishahmon kannalta kohtalokkaat seuraamukset. Sensuurin liennyttyä seksuaalinen väkivalta kasvoi 1970-luvulla nopeasti merkittäväksi osaksi länsimaista elokuvakulttuuria. Tällöin Hollywood-elokuvien naishahmot pääsivät myös irrottautumaan miehen varjosta enemmän omiksi subjekteikseen, vaikka naishahmojen kohtalona olikin silti useimmiten ajautua tarinan uhreiksi. (Mustonen 2011.)

4.2.1 Nainen ja raiskaus valkokankaalla

Raiskausta voidaan pitää seksuaalisen väkivallan äärimmäisenä muotona. Seksuaaliseen väkivaltaan ja raiskaukseen liittyykin voimakkaasti se, että teko rikkoo uhrin itsemääräämisoikeutta niin omasta kehostaan kuin seksuaalisuudestaankin (Väestöliitto 2015). Juuri ajatus raiskauksesta riistona ja alistamisena tekevät siitä järkyttävän sekä varsin tuomittavan rikoksen. Kuitenkin elokuvakerronnan näkökulmasta ajateltuna raiskauksen teeman käsittely tarjoaakin mahdollisuuden juuri tuhon ja uudelleensyntymisen symboliselle hyödyntämiselle (Mustonen 2011).

Raiskausta tarinan katalysaattorina sekä raiskauksen uudelleensyntymisen symboliikkaa hyödyntää elokuva *Thelma & Louise* (1991). Thelman ja Louisen päätettyä lähteä arkea pakoon viikonloppureissun viettoon, heidän elämänsä muuttuvat peruuttamattomasti. Baarissa tavattu mies, Harlan, yrittää raiskata Thelman. Louise keskeyttää tilanteen ja Harlanin ivailusta provosoitunut Louise päätyy ampumaan Harlanin. Tästä alkaa naisten pakomatka, jonka aikana naiivista Thelmasta kuoriutuu itsenäinen ja itsevarma nainen, ja kova Louise puolestaan alkaa pehmetä. Näin ollen raiskaus ja naisten reaktiot tekoon kuljettavat tarinan kulkemaan omaa uomaansa pitkin. Raiskaus tarjoaa myös perusteet päähenkilöissä tapahtuville niin sisäisille kuin ulkoisillekin muutoksille. Elokuva esittää myös kritiikkiä siitä harhaolettamuksesta, että raiskaus johtuisi osittain uhrista itsestään:

Louise on vakuuttunut, että poliisi ei uskoisi heidän kertomustaan raiskauksesta, koska aiemmin baarissa Thelma on flirttaillut Harlanin kanssa.

Yleinen raiskaukseen liittyvä harhaluulo on kuvitelma siitä, että tuntematon mies hyökkää yksin kulkevan naisen kimppuun sopivan tekopaikan löydyttyä. Suomen rikostilastoissa raiskauksen uhri onkin pääsääntöisesti nainen mutta tekijä on useimmiten uhrille entuudestaan tuttu ja yleisin tekopaikka joko tekijän tai uhrin asunto (Oikeuspoliittinen tutkimuslaitos 2012, 55–56, 58). Fiktiossa raiskauksen kohteeksi joutuvatkin useimmiten nuoret ja kauniit naiset. Fiktiivisessä kerronnassa naishahmot myös lähes poikkeuksetta taistelevat raiskaajaansa vastaan ja anelevat äänekkäästi apua. (Nummela 2014, 22–23.)

Sensuurin vielä voimakkaasti vaikuttaessa amerikkalaisessa elokuvassa itse raiskaus esitettiin viitteellisesti sekä aina tarinallisesti perusteltuna (Bacon 2010, 175). Sensuurin lievennyttyä raiskauksen esittämisen tavat ovatkin laajentuneet. Fiktioelokuvien raiskauskohtauksia opinnäytetyössään tarkastellut Nummela on listannut tyyllillisiä keinoja, joita hän raiskauskohtauksista on havainnut. Tällaisia keinoja olivat muun muassa graafisen väkivallan näyttäminen, off-screen kuvaus sekä leikkaus kohtauksen ulkopuoliseen paikkaan tai aikaan. (Nummela 2014, 25.) Käsikirjoituksen näkökulmasta valittuihin tyylivalintoihin vaikuttaa keskeisesti se, kenen näkökulmasta raiskaus esitetään eli kenen hahmoista katsojan halutaan samastuvan.

Erilaisen esittämistavan ja varsin voimakkaasti shokkiarvon varaan nojaavan raiskauksen kuvauksen tarjoaa Gaspar Noén *Irréversible*-elokuva (2002). Elokuvan perusrunkona toimii kosto-kertomus, joka kuitenkin tarjoillaan nokkelasti käänteisessä järjestyksessä lopusta alkuun. Ensimmäisenä siis nähdään kostotarinan seuraamukset, kuten miehen tappaminen vaahtosammuttimella. Sen jälkeen alkavat avautua motiivit aiemmin nähdylle väkivallalle: elokuvan puolivälissä esitetään yhdessä pitkässä kohtauksessa raiskaus, jota siis myöhemmin lähdetään kostamaan. Elokuvassa raiskaaja esitetään puhtaasti ja pelkästään pahana, anonymina miehenä. Raiskattu Alex yrittää huutaa apua ja pyrkii pakoon siinä onnistumatta tekijän pidellessä häntä paikoillaan ja myös sanallisesti solvaten. Kokemansa väkivallan vuoksi Alex vajoaakin koomaan.

Raiskauskohtauksen jälkeen tarinassa siirrytään kuvaamaan tarkemmin hahmojen välisiä suhteita sekä herätetään henkiin Alexin hahmoa. Raiskauksen karuutta alleviivataan, kun sitä edeltäneiden tilanteiden viattomuus ja hellyys tulevat ilmi. Raiskausta siis hyödynnetään tarinankerronnassa väkivallan kierteen synnyttäjänä. Mielestäni on kuitenkin harmillista, että Alexin hahmon esittäminen loppuu raiskaukseen. Alexin persoonalla ei loppujen lopuksi ole muuta tarkoitusta kuin osoittaa raiskaajan pahuus ja ylipäättään mahdollistaa raiskaus. Vaikka *Irréversible* onnistuu käsittelemään väkivallan mielettömyyttä oivaltavasti, ei se naishahmojen osalta tuo raiskauksen kuvaukseen mitään ennennäkemätöntä.

Raiskauksen esittämisessä elokuvan kerronnan ja ilmaisun keinoin piilee ongelmana usein se, että tekijät päätyvät välillä tahtomattaankin estetisoimaan tai jopa erotisoimaan itse teon (Bacon 2011, 177; Dargis & Scott 2011; Mustonen 2011). Bacon (2010, 161) kuitenkin tarkentaa, että raiskauksen esittäminen elokuvan keinoin on kutakuinkin mahdollonta toteuttaa siten, että lopputulos ei jättäisi varaa sadistisen mielihyvän kokemiselle kielletyn nautinnon kautta.

Kauhuelokuvassa *Rosemaryn painajainen* (1968) tarinan päähenkilö Rosemary joutuu Pirun raiskaamaksi. Raiskaus esitetään tarinallisesti osana Rosemaryn painajaista, jolloin teon unenomainen kuvaaminen antaa perusteen raiskauksen estetisoidulle esittämiselle. Koska kyseessä on kauhuelokuva, myös genre vaikuttaa siihen, että kyseisenlainen kuvaus on perusteltua sekä odotettuakin. Herättyään Rosemary myös itse vielä uskoo raiskauksen olleen vain unta, vaikka hänen epäilyksensä siitä, että kaikki ei ole niin kuin pitäisi alkavat herätä. Raiskaus toimiikin siis myös henkilöiden välisen jännitteen luomisen välineenä. Myöhemmin niin päähenkilölle kuin katsojallekin kuitenkin selviää, että raiskaus on ollut todellinen, mikä saa itse teon jälkikäteen tuntumaan entistä julmemmalta.

Raiskaukseen on luontevaa liittää ajatus alistamisesta ja vallasta. Näitä elementtejä käytetäänkin elokuvassa *Miehet jotka vihaavat naisia* (2009). Tarinassa nuorta, kapinallisesti pukeutuvaa ja käyttäytyvää, kovan ulkokuoren omaavaa Lisbethiä hyväksikäyttää ja raiskaa hänen holhoojansa. Holhooja siis alistaa Lisbethin omia mielihyviään varten ja hyväksikäyttää valta-asemaansa. Samalla raiskaus asettaa epästereotyyppistä naiskuva edustavan Lisbethin sellaisen rikoksen uhriksi, minkä uhriksi kuka tahansa nainen

saattaa joutua eli raiskauksella tavallaan korostetaan Lisbethin naisellisuutta. Lisbeth kuitenkin nousee uhrin roolista hieman kyseenalaisellakin tavalla, kun hän päättää ottaa ohjat omiin käsiinsä ja kostaa raiskauksensa ja hyväksikäyttönsä.

Tarkastelemilleni elokuville yhteistä raiskauksen kuvaamisessa on, etteivät ne juurikaan kuvaa raiskauksen seuraamuksia yksilön kannalta sellaisina kuin seurausten todellisessa elämässä on tutkitusti huomattu olevan. Juurikin symbolisen merkityksensä vuoksi seksuaalisen väkivallan kriittinen analysointi elokuvissa on jäänyt vähälle (Mustonen 2011). Naishahmojen esittämisen kannalta ajateltuna raiskauksen psykologisten vaikutusten kuvaaminen antaisi hahmoille mielestäni lisää uskottavuutta. Itse raiskauksen esittämisellä saadaan aikaan tietty shokkiarvo mutta samanlaista shokeeraavaa vaikutusta naishahmojen sisäisesti kokema kauhua ja tuskaa kohtaan en ole havainnut.

5 NAISHAHMOISTA VÄKIVALLAN KÄYTTÄJINÄ

Väkivaltaisten naishahmojen esittämisestä elokuvakerronnan keinoin on käyty paljon keskustelua: erityisen runsaasti keskustelua on käyty feministisestä näkökulmasta. Näkemyserot vaihtelevat sen välillä, edustavatko väkivaltaiset naishahmot uutta ja aktiivisempaa naiskuvaa vai päätyvätkö ne parhaissakin tapauksissa pönkittämään patriarkaalisen yhteiskunnan miehisiä fantasioita (Bacon 2010, 193; Dargis & Scott 2011). Väkivaltaisten ja aktiivisten naishahmojen yleistymistä fiktiokerronnassa puolestaan on selitetty naisen aseman yleisellä, yhteiskunnallisella muuttumisella tasa-arvoisempaan suuntaan (Ylipulli 2005, 63, 88). Voisi siis ainakin periaatteessa olettaa, että naishahmojen saama liikkumatila olisi mahdollistanut uudenlaisten naishahmojen esiinmarssin.

Amerikkalaisissa elokuvissa 1980-luvun lopulta alkaen toiminta ja väkivalta eivät enää olleet vain miesprotagonistien toiminta-aluetta vaan naisprotagonistit alkoivat aktiivisesti suojella itse itseään eivätkä jääneet odottamaan, että mies saapuu pelastamaan heidän (Neroni 2005, 15). Tultaessa 2000-luvulle poikkeuksellista ei enää ole ollut sekään, että väkivaltainen nainen esitetään tarinansa pääprotagonistina. Säilävaara selittää ilmiötä sillä, että 1980-luvulta lähtien naishahmojen rooleihin on alettu palkata nimekkäitä näyttelijöitä sekä arvostetut ohjaajat ovat alkaneet tarttua aihepiiriin teemoihin. (Säilävaara 2010.)

Väkivaltaisen naishahmon kiehtovuus piilee siinä, että tällaiset hahmot ovat voimakkaasti dualistisia: heihin on yhdistetty niin yleisesti feminiinisinä kuin maskuliinisina pidettyjä piirteitä. Juuri näiden ristiriitaisten piirteiden yhdistäminen koetaan kiehtovana. (Ylipulli 2005, 69.) Väkivaltaisia performansseja suorittavat naishahmot saavatkin yllleen niin sanotusti kaksi stigmaa: väkivaltaisuuden ja naiseuden. Koska väkivaltaisuutta ylipäättään pidetään tuomittavana sekä piirteenä, jota perinteisesti ei ole yhdistetty osaksi naisellista käytöstä, väkivaltainen naishahmo tarjoaa katsojalle yllätyksellisyyttä. Hyvänä kuvatun naishahmon onkin tavattu tarttuvan väkivaltaan vain miehen yllyttämänä tai miehen hyväksikäyttämänä (Kanninen 2011, 20).

Dargis ja Scott (2011) esittelevät mielenkiintoisen huomion siitä, että heidän havaintojensa pohjalta perinteinen ilkeän tytön rooli ei enää elokuvissa ole tarpeeksi vaan nais-

ten ja tyttöjen on tartuttava entistä kovempaan väkivaltaan. Väkivalta mielletäänkin usein pahuuteen liittyväksi piirteeksi mutta käsikirjoittamisen kannalta ratkaisevaa on hahmottaa, millaisessa valossa hahmojen käyttämää väkivaltaa esitetään. Pysin tarkastelemaan ja saamaan mielikuvaa siitä, miten naishahmojen käyttämää väkivaltaa oikeutetaan. Mikä väkivaltaisen käyttäytymisen naishahmoissa aiheuttaa ja miksi?

5.1 Väkivaltaisen naisen tyyppejä

Elokuvakerronnan tapoihin esittää väkivaltaisia naishahmoja on toisinnon kautta muovautunut kaavamaisia hahmotyyppejään. Hahmotyypit ovat yleisesti käytössä, koska tunnistamista pidetään henkilöhahmoihin samastumisen edellytyksenä ja hahmotyyppien kautta katsojan onkin mahdollista tunnistaa hahmojen funktioita sekä näin ollen samastua hahmojen kohtaloihin. Keskeistä onkin siis mielestäni tunnistaa väkivaltaisen naishahmon paljon käytettyjä tyyppejä, jotta niitä pystyisi menestyksekkäästi hyödyntämään sekä turhia kaavamaisuuksia välttämään omassa fiktiokerronnassaan. Eri kirjoittajat käyttävät näistä tyypeistä varsin erilaisia termejä. Tutkimani aineiston ja lähdemateriaalin pohjalta olen päättänyt jakamaan sekä nimeämään väkivaltaisen naisen tyypit neljään mielestäni keskeisiin ja yleisiin ryhmiin.

Väkivaltaisen naisen tyyppien lisäksi väkivaltaisen naishahmon esittämiseen on vakiintunut myös muita kerronnan keinoja, jotka ovat käytössä laajasti. Esittelen ensin lyhyesti näitä kerronnan mekanismeja, jotta niiden myöhempi tarkastelu eri hahmotyyppien kohdalla olisi mahdollista. Eräs tällainen vakiintunut mekanismi on se, että nainen draamaelokuvassa tarttuu väkivaltaa lähinnä suojellakseen perhettään: äitiys on siis myös väkivaltaisen naisen osa (Bacon 2010, 183). On perinteistä, että väkivaltainen mies saa tarinan lopussa omakseen kaipaamansa naisen mutta väkivaltainen nainen jää tarinansa lopussa useimmiten yksin ilman rakkaussivujuonta (Säilävaara 2010).

Väkivaltainen nainen edustaa käytöksellään poikkeuksellista naiseutta, mitä tasoitetaan usein sillä, että naishahmon feminiinisyyttä korostetaan esittämällä naishahmo yleisten kauneusihanteiden mukaisesti viehättävänä. Näin toimittaessa väkivaltaisesti toimivat naishahmot saadaan mahdutettua butlerimaiseen heteroseksuaaliseen matriisiin ja normiin. Keskeinen kerronnallinen keino on käytössä myös silloin, kun juonen keskeisien

käänteiden kohdalla väkivaltainen naishahmo sidotaan kiinni yleisesti naiseutta korostaviin feminiinisiin piirteisiin. (Ylipulli 2005, 90–92.)

Monesti väkivaltaisille naishahmoille on kirjoitettu mentoriksi tai oppi-isäksi miespuolinen hahmo, joka niin opastaa kuin ohjaa naishahmoa tarinan väkivaltaisessa maailmassa (Bacon 2010, 190; Dargis & Scott 2011; Ylipulli 2005, 90). Näillä miehisillä auktoriteettihahmoilla on usein hallussaan niin fyysisiä kuin mentaalisiakin keinoja ja taitoja, joiden kautta naishahmot saadaan ohjattua miehisinä pidettyjen tapojen piiriin (Ylipulli 2005, 91–92). Käsikirjoitukseen opeissa idea tarinan protagonistia ohjaavasta ja opastavasta oppi-isähahmosta on tuttu. Oppi-isän funktiona on pidetty tarinan päähenkilön suojelemista ja tämän valmistamista tulevia haasteitaan varten (Vacklin 2007b, 58).

5.1.1 Femme fatale

Länsimaalaisessa, kristillisessä kulttuuriperinteessä naisen kauneuteen on usein liitetty idea moraalisesta rappiosta. Piirteinä miesten viekoittelu ja yliseksuaalisuus on yhdistetty kauniiseen ja pahaan naiseen. Kulttuurissamme elää vahvana myös ajatus siitä, että henkilön ulkoinen olemus heijastaa tavalla tai toisella hänen sisäisiä ominaisuuksia. (Hietala 1996, 48.) Visuaalisena taiteena elokuvakerronta onkin tarttunut ajatukseen juuri siitä, että sisäinen tulee tuoda ulkoiseksi ja näkyväksi. Vaarallisen ja kauniin naisen yhdistelmä ei siis ole elokuvakerronnan itsensä kehittämä idea vaan universaalimpi piirrekaksikko.

Mystisen ja arvoituksellisen femme fatale -hahmotyypin katsotaan usein saaneen alkunsa Hollywoodin film noir -elokuvien kulta-aikana 1940-luvulla. Femme fatalen kerronnallisena funktiona on perinteisesti pidetty miesprotagonistin viekoittelua kauneutensa sekä seksuaalisuutensa avulla kohti vaaroja. (Kuhn & Westwell 2012, 158.) Näin ollen femme fatalen kohtalona onkin keskimääräisesti toimia tarinan pahana vastavoimana eikä niinkään täyttää sankarittaren roolia. Väkivaltaan tarttuminen esitetään monesti femme fatalen viimeisenä keinona selviytyä haasteistaan ja väkivaltaisuus on näin pikemminkin seurausta hahmotyypin karaktäärin moraalisesta heikkoudesta eikä itsetarkoituksellisesta väkivallan käsittelystä (Neroni 2005, 23).

Keskeisimpänä ja tunnetuimpana femme fatale -hahmona on usein pidetty Phyllis Dietrichsonia elokuvassa *Nainen ilman omaatuntoa* (1944). Tarinan aikana Phyllis houkuttelee Walterin tappamaan aviomiehensä, jotta hän saisi itselleen aviomiehensä henkivaikutuksen lupaaman rahasumman. Perinteisen femme fatalen tavoin Phyllis ei itse suorita murhaa vaan toimii sen suunnittelun takapiruna. Tarinassa kuitenkin dialogin kautta vihjataan Phyllisin mahdollisesti suorittamaan, aiempaan henkirikokseen ja loppupuolella Phyllis myös konkreettisesti tarttuu väkivaltaan, kun hän ampuu Walteria. Phyllis on siis selkeästi elokuvan antagonist. Femme fatalen keskeisimpänä heikkoutena on pidetty hahmon kykenemättömyyttä ylläpitää romanttista rakkaussuhdetta (Neroni 2005, 22). Tämänkaltaisen sisäinen kylmyys koituu juuri myös Phyllisin kohtaloksi. Hän kertoo Walterille, ettei koskaan todella ole rakastanut niin Walteria kuin ketään muutaakaan. Tunnustuksen vuoksi Walter päätyy ampumaan Phyllisin.

Vaikka femme fatale -hahmotyyppi on film noir -elokuvien ajan tuotos, hahmotyyppi ei ole kadonnut vaan se näyttää vakiinnuttaneen paikkansa naishahmojen rakentamisessa ja esittämisessä. Uudenaikaisemman version femme fatalesta esittää *Basic Instinct -vaiston varassa* -elokuvan (1992) Catherine. Phyllisiin verrattuna Catherine edustaa modernimman trillen femme fatalea ja toisin kuin Phyllis Catherine esitetään väkivaltaisempana, viettelyksessään suorasukaisempana, avoimemman seksuaalisena ja häikäilemättömämmän manipuloivampana. Ajan kuluessa femme fatale onkin siis toisaalta saanut jalansijaa toimia entistä avoimemman aggressiivisena ja vaarallisena. Toisaalta tilanteen voi hahmottaa myös siten, että Phyllisin kaltaisen femme fatalen rooli ei enää riitä vaan nykyelokuva vaatii hahmoiltaan entistä enemmän väkivaltaa ja paljasta pintaa.

Basic Instinctin varmaankin kuuluisimmassa kohtauksessa poliisit kuulusteleivat Catherinea miesystävänsä murhaan liittyen. Kohtauksessa alusvaatteeton, lyhyeen mekkoon pukeutunut Catherine ristii näyttävästi jalkansa ollen koko ajan täysin tietoinen tekonsa manipuloivasta vaikutuksesta miespoliiseihin. Kohtauksessa katsojalle esitelläänkin, miten taitava Catherine tilanteiden kontrolloimisessa ja toisten manipuloinnissa on eli alleviivaten tuodaan ilmi hahmon kykenevyyttä pahuuteen. Phyllisin ei koskaan nähdä suorittavan henkirikosta, vaikka sen mahdollisuuteen viitataankin mutta jo Basic Instinctin ensimmäisessä kohtauksessa nähdään Catherine suorittamassa väkivaltaista murhaa.

Mielestäni Catherinen ja *Uhrilampaat*-elokuvan (1991) esittelemällä Hannibal Lecterillä on havaittavissa monia yhteisiä piirteitä. Kumpikin on suorittanut psykologian opin-
toja ja ymmärtääkin keskimääräistä tarkemmin ihmismielen liikkeit, heidät kuvataan
älykkäiksi ja toiminnaltaan viileän loogisiksi eikä kumpikaan häikäile muiden manipu-
lointia. Tämä on mielestäni linjassa sen kehityksen kanssa, missä 90-luvulla nähtiin
Uhrilampaiden lisäksi myös useita muita elokuvia älykkäistä sarjamurhaajista. Pahan ja
hyvän välisen rajan alettua murtua, tarinan antagonistia on siis pystytty kuvaamaan en-
tistä kiehtovampana, ja femme fatalen on mahdollista taipua noudattamaan myös näitä
konventioita.

Femme fatalen onkin ajateltu olevan samaan aikaan ideaali kuvaus yhteiskunnan nais-
käsityksestä sekä esittävän uhan tälle käsitykselle (Neroni 2005, 22). Mielestäni femme
fatale -hahmotyyppin kohdalla keskeistä onkin se, että hahmotyyppi hyödyntää tietoisesti
Mulveyn ajatusta naisesta katseen objektina. Kohtalokkaan naisen kirjoittamiselle mul-
veymainen asetelma ei ole vangitseva vaan mahdollisuus: femme fatalet hyödyntävät ja
usein myös nauttivat saamastaan huomiosta. Omalta osaltaan katseen objektiksi asemoi-
tuminen ajaa hahmotyyppin varsin passiiviseen asemaan mutta juuri passiivisuutensa
kautta femme fatalet saattavat päästä saavuttamaan tavoitteensa. Toisaalta mielestäni
merkittävää on se, että mieshahmoja harvemmin kirjoitetaan tilanteisiin, joissa he jou-
tuisivat käyttämään kehoaan ja ulkonäköään saadakseen haluamansa mutta naishahmoja
kirjoitettaessa asetelma tuntuu lähes normilta.

5.1.2 Kostaja

Jaotellessaan elokuvagenrejä McKee (1999, 82) erittelee rikoselokuvan alagenreksi kos-
totarinan: kostotarina muotoutuu, kun rikoselokuva kerrotaan uhrin näkökulmasta. Kos-
totarina vaatiikin siis aina uhrin, joka elokuvan aikana nousee passiivisesta uhrista ak-
tiiviseksi toimijaksi ja tarinan puitteissa riittävän merkittävän vääryyden, mitä lähteä
kostamaan. Baconin mukaan kostotarinat vetoavat katsojien syvimpiin kostovietteihin
tarjoten mahdollisuuden nähdä, miten paha tarinan lopussa saa palkkansa, vaikka se
sitten tapahtuisikin väkivallan keinoin. Onnistunut kostotarina on kirjoitettu siten, että
syitä koston oikeuttamista vastaan on häivytetty taka-alalle ja koston tarvetta korostettu
(Bacon 2010, 9, 33). Kautta aikain kostotarina onkin ollut fiktiokerronnan varmaankin

laajimmin ja yleisimmin käytössä ollut tarinallinen rakenne. Juuri rakenteen yleisyyden vuoksi näenkin väkivaltaisten naishahmojen yhtenä keskeisimmistä hahmotyypeistä kostajan.

Useimmiten käsiteltynä esimerkkinä naiskostajahahmotyypistä voi mielestäni pitää elokuvien *Kill Bill: Vol. 1* (2003) ja *Kill Bill: Vol. 2* (2004) taistelevaa Beatrixia. Elokuva-duon tarinan alkaessa Beatrix herää sairaalassa, jossa hän on ollut useita vuosia koomaan vajonneena, koska hänen entiset kollegansa yrittivät tappaa hänet hänen omissa häissään. Ammatiltaan Beatrix on ollut taitava palkkatappaja. Beatrixin sulhanen sekä syntymätön lapsi ovat kuolleet hääjuhlaan tehdyssä hyökkäyksessä ja siitä syntyikin Beatrixin motiivi lähteä kostamaan kollegoilleen menetystään. Erityisesti Beatrix haluaa kostaa entiselle pomolleen sekä syntymättömän lapsensa biologiselle isälle, Billille. Elokuvien tarinankuljetus nojaakin siis vahvasti Beatrixin kostomatkan seuraamiseen.

Länsimaalaiseksi elokuvaksi poikkeavan tarinasta tekee se, että protagonistin käyttämä väkivalta perustuu itämaisiin taistelulajeihin ja tuliaseita käytetään verrattain vähän. Väkivaltaisen naisen esittämisen tapojen mukaisesti myöskään Beatrix ei ole itseoppinut taistelija vaan hän on saanut opetusta ja valmennusta miespuolisilta oppi-isiltään: niin arvostetulta kung fu -mestarilta kuin Billiltäkin. Miespuolisilla oppi-isillä saadaan korostettua myös Beatrixin taitavuutta taistelijana: kung fu -mestari halveksii naisia mutta Beatrix onnistuu lopulta osaamisellaan saavuttaa mestarin kunnioituksen. Mestari opettaakin Beatrixille viisipisteisen sydämenräjäytystekniikan, jonka tekniikan salaisuutta hän on varjellut. Taidoiltaan Beatrix rinnastetaan siis samalle tai ehkä jopa korkeammalle taitotasolle miespuolisten kollegoidensa kanssa. Beatrixin naiseutta puolestaan korostetaan, kun kostomotiivin lisäksi hänen vaistonsa ja halunsa toimia äitinä sekä suojella lastaan nostetaan hänen toimintansa suurimmaksi eteenpäin vieväksi voimaksi (Ylipulli 2005, 74). Ulkomuodoltaan Beatrix on kaunis, vaalea ja taistelijaksi yllättävänkin kevytrakenteinen, mikä toimii myös hahmon naiseuden korostamisena. Näillä piirteillä pyritäänkin tasapainottamaan hahmon dualistisuutta.

Kostajattaren hahmotyyppin ympärille on kehittynyt monia, vakiintuneita kerronnallisia malleja, jotka ammentavat voimansa naishahmon kostotarínasta. Yksi tällainen on eksploitaatioelokuvien rape and revenge -rakenteen tarinat, joiden keskiössä seurataan väkivalaista naisprotagonistia (Kuhn & Westwell 2012, 349). Rape and revenge -tarinat

eivät kuitenkaan muodosta varsinaisesti omaa genreään vaan hyödyntävät samoja kerroksellisia rakenteita (Bacon 2010, 175). Rakenteen keskeisin juonellinen konventio on naishahmon joutuminen raiskauksen uhriksi, mitä hän lähtee raiskaajilleen tavalla tai toisella kostamaan. Kerronnan tavoitteena onkin saada katsoja samastumaan raiskatun naisen tilanteeseen (Nummela 2014, 6).

Rape and revenge -elokuvien ehkäpä tunnetuin edustaja on *I Spit On Your Grave* (1978). Elokuvan protagonistin Jennifer joutuu kesken kesän viikon neljän miehen raiskaamaksi. Kaksi kertaa raiskaajat uskottelevat Jenniferin jo päässeensä heiltä pakoon mutta Jennifer joutuu aina vain uudelleen raiskauksen, solvauksen ja fyysisen väkivallan uhriksi. Kun Jennifer toipuu saamistaan vammoista, hän lähtee kostamaan kokemiaan vääryksiään miehille. Toisinaan rape and revenge -elokuvista onkin havaittu feministisiä piirteitä: naishahmo ei suostu jäämään miehen väkivallan uhriksi vaan lähtee kostamaan kokemiaan vääryksiä (Bacon 2010, 175). Itse en kuitenkaan näkisi tilannetta *I Spit on Your Grave* -elokuvan kohdalla tällaisena. Raiskausjakson ajan sympatiani eivät niinkään kohdistu Jenniferiin vaan miesporukan vajaaälyistä Matthewta kohtaan: muut miehet painostavat lopulta myös vastahakoisen Matthewn raiskaamaan Jenniferin.

Kostonsa Jennifer suorittaa kylmäpäisesti ilmekään värähtämättä. Hän hyödyntää ulkoista olemustaan ja vartalooaan uskotellakseen miehille, että haluaa harrastaa seksiä heidän kanssaan ennen kuin hän hyödyntää tilanteen ja tappaa heidät. Jenniferin hahmo siis tietoisesti asemoidaan miesten sekä katsojan katseen objektiksi ja laitetaan hyödyntämään tätä positiota omien tavoitteidensa täyttämiseksi. Dargis ja Scott (2011) nostavat esiin *I Spit on Your Grave* -paradigman: kun nähty kosto oikeutetaan aiemmalla väkivallalla, unohtuu helposti, että logiikka on myös käännettävissä. Niin kuin perinteisestikin kostajan ollessa tarinan protagonistin, myös Jenniferin tekoja oikeutetaan ja katsojan halutaan toivovan Jenniferin onnistuvan kostossaan. Jennifer toimii kuitenkin niin viileästi ja estottomasti, että raiskauksen jälkeiset seuraukset yksilössä jäävät jälleen unohtuiksi, mikä on mielestäni harmillista.

Kostajan käyttämä on väkivalta onkin siis ainakin periaatteessa aina instrumentaalista, koska väkivallalla hän pyrkii saavuttamaan kostonsa. Kostajien käsissä väkivalta esitetytyy usein hyvin toimivana käyttäytymisen mallina: väkivaltainen toimiminen useimmiten mahdollistaa koston onnistumisen. Mielenkiintoista on se, että mieskostaja

lähtee useimmiten kostamaan tekoa, joka on kohdistunut hänen perheeseensä tai hänen yhteisöönsä mutta naiskostaja lähtee kostamaan tekoa, joka on kohdistunut häneen itseensä (Nummela 2014, 8). Tämä kerronnallinen koston motivoinnin keino toteutuu niin Kill Bill -elokuvissa kuin I Spit on Your Grave -elokuvassakin.

5.1.3 Pseudonainen ja poikatyttö

Jemina Jokisalo (2011, 3) nimittää opinnäytetyössään naishahmoja, jotka ovat naisia vain biologialtaan eivätkä toiminnan tavoiltaan tai muilta piirteiltään eroa perinteisistä miesprotagonistien malleista, pseudonaisiksi. Pseudonainen hallitsee usein maskuliinisina pidettyjä taitoja: hän on osaa käsitellä teknologiaa ja aseita eikä epäröi käyttää väkivaltaa saavuttaakseen haluamansa. Erotuksena muista väkivaltaisista naishahmotyypeistä pseudonaista ei esitetä ulkonäöltään yhtä naisellisena eikä pseudonainen hyödynnä naisellisia avujaan kuten femme fatale tekee. Hahmotyypinä pseudonainen haastaa kin mielestäni toden teolla pohtimaan sitä, mitä mielletään naiselliseksi tai naisellisiksi performansseiksi ja mitä ei.

Jo aiemmin olen maininnut, että *Alien - kahdeksas matkustaja* -elokuvan (1979) naispäähenkilö Ripley poikkeaa genrensä perinteisestä sankarista olemalla nimenomaan nainen. Pseudonaisen tavoin Ripley hallitseekin kattavasti maskuliinisia taitoja: hän osaa käyttää aseita sekä aluksen muuta teknologiaa. Väkivaltaisuus ja siihen turvautuminen on perusteltu osana Ripleyn ammatillista armeijataustaa. Ripley myöskin kuvataan tasa-arvoiseksi aluksen muun sekä varsin miehisen henkilökunnan kanssa eli häntä voikin mielestäni kutsua hyväksi jatkäksi. Ensimmäisessä Alien-elokuvassa Ripleytä ei mielestäni esitetä seksuaalisena hahmona eikä väkivaltaisen naisen representaation perintein erityisen kauniina. Ennen kaikkea Ripleystä pseudonaisen mielestäni tekee se, että hän voisi yhtä hyvin olla mies eikä hahmon kautta käsitellä mitään yleisellä tasolla naiseuteen liittyvää eikä sukupuoli nouse elokuvassa teemallisesti esille. Periaatteessa pseudonaisen hahmotyyppi onkin siis avannut naisille uusia mahdollisuuksia elokuvien toiminnallisina hahmoina mutta tämä on mahdollista vain silloin, kun nainen toimii maskuliinisesti.

Ilmestyessään *Thelma & Louise* -elokuva (1991) pidettiin laajasti miesvastaisena, koska tarinan aikana naiset irrottautuvat täydellisesti perinteisestä väkivallan uhrin roolistaan ja nousevat puolustamaan itseään (Säilävaara 2010). Vuoroin elokuva taas on hahmotettu vahvan feministiseksi juuri samaisesta syystä. Thelma ja Louise eivät elokuvan alussa täytä pseudonaisen hahmotyyppiä mutta tarinan edetessä heistä mielestäni kuoriutuu pseudonaisia. Konkreettisesti tämä muutos näkyy mielestäni kohtauksessa, jossa Louise riisuu yltään kaikki korunsa ja antaa ne pois. Kohtaus on mielestäni tulkittavissa siten, että Louise luopuu täydellisesti aiemmasta naisellisuudestaan ja siirtyy uudenlaiseen, maskuliinisempaan naisellisuuteen. Pakomatkinsa aikana naiset oppivat myös hallitsemaan aseiden käytön ja tarinan edetessä hahmojen pukeutumisensa muuttuu radikaalisti maskuliinisemmaksi.

Merkittävää mielestäni on, että Louisen ampuessa Thelman raiskausta yrittäneen Harlanin, Louisen motiivit kumpuavat pikemminkin vihasta ja inhosta Harlania kohtaan eivätkä varsinaisesta tarpeesta puolustautua. Säilävaara (2010) huomioikin, että elokuvan aikana Thelma ja Louise eivät niinkään käytä väkivaltaa itsepuolustuksena vaan keinona saavuttaa jotakin, mitä kuitenkin yleisesti on pidetty varsin maskuliinisena väkivaltaisuuksena. Mielestäni elokuva onkin tulkittavissa myös siten, että se kertoo melko lohduttoman kuvan naiseudesta: saavuttaakseen vapautensa naisten tulee irrottautua tutusta naiseudestaan ja alettava käyttäytyä patriarkaalisen yhteiskunnan vaatimalla, maskuliinisemmalla tavalla.

Hahmotan pseudonaiselle myös toisenlaisen ulottuvuuden: poikatyttö. Poikatyttö ei kuitenkaan nimenomaisesti tarvitse olla tyttö vaan hahmo voi olla myös aikuinen nainen. Pseudonaisen tapaan myös poikatyttö tarttuu tarpeen tullen väkivaltaan ja hän hallitsee esimerkiksi teknologian ja aseiden käytön. Poiketen pseudonaisesta poikatyttö esitetään selkeämmin tyttönä tai naisena mutta seksuaalisuus ei femme fatalen tapaan esitä suurta roolia hahmon tarinakaareissa. Melko samalla tavalla poikatyttö hahmottaa Kanninen (2011, 27–28), joka kuvaa poikatyttöä varsin positiiviseksi hahmoksi, jonka väkivalta kohdistuu lähes aina pahoihin hahmoihin ja jonka väkivaltaisuus juontuu usein hänen ammatillisesta taustastaan.

Erityisen kiehtova poikatyttö esitetään mielestäni elokuvassa *Leon* (1994). Elokuvan tarinassa palkkatappaja Léonin ja 12-vuotiaan Mathildan elämät kietoutuvat yhteen.

Mathildan koko perhe joutuu huumebisneksessä mukana olevan poliisin, Normanin, tappamaksi, jolloin perheen naapurissa asuva Léon ottaa Mathildan luokseen asumaan. Suostuttelun jälkeen Léonista tulee Mathildan oppi-isä, joka alkaa opettaa tälle palkkatappajan ammattiin liittyvää tietoutta. Nuoren Mathildan nähdäänkin tarttuvan aseeseen ja harjoittelevan tappamista sekä hän avustaa Léonia tämän työkeikoilla.

Poikatyttö on harvemmin osa väkivaltaista kostoretkeä mutta hahmotyyppi saattaa kostaa itseään heikompien puolesta (Kanninen 2011, 28). Tällä tavalla on myös Mathildan kohdalla, kun hän haluaa kostaa Normanille sen, että tämä tappoi hänen nuoren pikkuveljensä. Poikatyttömäiseen tapaan Mathildan nähdään tupakoivan, käyttävän aseita sekä kiroilevan, koska poikatyöt käyttäytyvät usein varsin maskuliinisella tavalla. Mathilda myös venyttää poikatyön hahmotyyppiä, koska hän osoittaa olevansa kiinnostunut seksistä ja pukeutumisleikeistä sekä olevansa rakastunut Léoniin. Tavallaan Mathildasta voikin havaita jopa hieman femme fatalemaisia piirteitä: hän ei myöskään häikäile hyödyntää tyttömäisyyttään auttaessaan Léonia tämän työkeikoilla. Tilanteista huvittavia tekee kuitenkin se, että muut hahmot Mathildan ympärillä kokevat hänet lapseksi eivätkä ota hänen femme fataleisuuttansa todesta.

5.2 Väkivallan käyttäjänä psykopaattinen nainen

Väkivaltaista naista suomalaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa tarkastellut Maija Kanninen (2011, 16) huomioi tutkimastaan materiaalista, että lähes poikkeuksetta naisten suorittamat väkivallanteot olivat yksittäistapauksia. Niin todellisuudessa kuin fiktiossakin nainen sarja- tai massamurhaajana on varsin marginaalinen ilmiö. Naishahmojen käyttämä väkivalta kuitenkin usein nousee elokuvan aikana suuriin mittakaavoihin saaden naishahmon vaikuttamaan erityisen julmalta. (Bacon 2010, 184.)

Psykologinen kauhuelokuva *Inho* (1965) esittää naisen harjoittaman väkivallan juurikin kuvaillun laisena, suuriin mittakaavoihin kasvavana. Tarinan protagonistina nähdään Carol, joka siskonsa lähdettyä matkalle, jää yksin heidän asuntoonsa. Yksinolon sekä muun, yhteiskunnan odotuksista aiheutuvan pahanolon kasautuessa Carol syyllistyy henkirikoksiin. Carolin väkivaltaisuutta pohjustetaan hänen mielenterveytensä heikkenemisellä, mitä ilmennetään yhä useammin toistuvilla hallusinaatioilla. Carolin väkivallalta ei ole tarkoitushakuista eikä hän sillä saavuta mitään vaan pikemminkin Carolin

väkivaltaisuus kuvataan reaktioina ympäröivään maailmaan. Elokuvaa seurattessani sympatiani eivät niinkään ole Carolin puolella vaan haluan nähdä, miten hirvittäviin tekoihin hän vielä tarinan aikana syyllistyy.

Säilävaara (2010) mukaan naishahmojen väkivaltainen käyttäytyminen elokuvissa vaatii taustalleen motiivin, jotta katsoja ei kokisi yhteiskunnan normien venyttämistä ylivoimaisen epämiellyttäväksi. Mikäli naishahmo nähdään tarinan sankarina, hänen väkivaltaisuutensa ei koskaan kumpua sisäisestä aggressiivisuudesta vaan sille on havaittavissa ulkoinen motivaation lähde (Ylipulli 2005, 68). Toisinaan tätä motiivin kaipuuta on selitetty sillä, että film noir elokuvien aikakautena ja väkivaltaisten femme fatale -hahmojen yleistyessä väkivaltaisuus yhdistettiin aina pahaan naiseen. Mikäli väkivaltaista naishahmoa ei siis haluttu esittää pahana, hänen väkivaltaisuutensa ja femme fatale -hahmotyypistä poikkeava käyttäytymisensä vaati selityksen. (Neroni 2005, 25.) Tarinallisesti naishahmojen väkivaltaisuutta motivoidaan monesti jonkinlaisella, aiemmin koetulla traumalla (Bacon 2010, 184). Trauman luonne valikoituu aina tarinan vaatimusten mukaisesti. Huomioni tarkastelemastani aineistosta on, että useimmiten naishahmojen väkivaltaa motivoidaan aiemmin koetulla väkivallalla.

Tositarinaa perustuvassa fiktioelokuvassa *Monster* (2003) kerrotaan ensimmäisen amerikkalaisen naissarjamurhaaja Aileen Wuornoksen tarina. Huonon lapsuuden viettänyt Aileen päätyy työllistämään itsensä prostituoituna. Viimeisenä kimmokkeena Aileenin tarinallisen trauman syntymiselle toimii kohtaus, jossa miesasiakas raiskaa Aileenin. Reaktiona seksuaaliseen hyväksikäyttöön Aileen turvautuu väkivaltaan itsepuolustukseksi. Kun Aileen rakastuu nuoreen Shelbyyn, ja he muuttavat yhteiseen asuntoon, Aileen katsoo tehtäväkseen turvata heidän taloudellisen toimeentulonsa. Aileenin ajaututtua tappamisen ja varastamisen kierteeseen, hän oikeuttaa itselleen väkivallan käytön elämäntyyliensä elinehtona, ulkopuolelta alkunsa saaneena pakotukseksi ja itsepuolustukseksi.

Vaikka sekä Inhon että *Monsterin* naisprotagonistit syyllistyvät pahoihin ja väkivaltaisiin tekoihin, hahmoja ei esitetä tarinoidensa ilkeinä antagonisteina vaan traagisina protagonisteina. Heidän väkivaltansa on reagoitua ympäröivään maailmaan sekä trauman kautta perusteltua ja oikeutettua. Carolin traumaksi vihjataan lapsuuteen ajoittuvaa huonoa suhdetta isään. Kummastakin psykopaattisesta naisesta on siis periaatteellisella ta-

solla havaittavissa kostaja-hahmotyypin piirteitä, vaikka tarinat eivät kuljekaaneen kostorakenteen varassa. Huomion arvoista mielestäni on myös se, että kummallakaan naisella ei ole tarinassaan miespuolista oppi-isää eikä oppi-isää ylipäätään. Ehkä miehisen oppi-isän puuttuminen selittää osaltansa sen, miksi kummankin hahmon väkivalta on varsin impulsiivista. Vaikka Aileen täyttääkin tarinassaan sarjamurhaajan mallin, häntä ei esitetä samalla tavalla viileänä, laskelmoivana ja älykkäänä kuin miessarjamurhaajia toisi-naan esitetään.

Bacon (2010, 184) esittääkin mielestäni kiintoisan huomion siitä, että psykopaattiset mieshahmot esitetään usein fiktiokerronnassa heidän feminiinisiä piirteitään korostaen. Tästä esimerkkinä voi pitää muun muassa *Psyko*-elokuvan (1960) Normanin. Feminiinisyttä on korostettu jo Normanin hoikassa ja sirossa ulkonäössä. Normanin ja pakomat-kalla olevan Marionin kohdatessa Norman vaikuttaa hermostuneeseen Marioniin verrat-tuna sympaattisemmalta ja kiltimmältä hahmolta. Sympaattisuus ja kiltteys ovatkin piir-teitä, jotka ensisilmäyksellä yhdistetään naisellisuuteen.

5.3 Naishahmot seksuaalisen väkivallan käyttäjinä

Seksuaaliseen väkivaltaan on helppo liittää ajatus siitä, että mies ei voi sen suhteen asemoitua uhrin rooliin. Varsin vakiintuneelta vaikuttaa käsitys siitä, että mies ei fyysi-sesti olisi kykenevä raiskaustilanteessa saamaan erektiota ellei sitä itse haluaisi, vaikka tiede onkin todistanut toisin (Nummela 2014, 10–11). Voimakkaana elää myös harha-ajatus siitä, että miestä on mahdotonta käyttää seksuaalisesti hyväksi, koska mieshän on aina valmis ja halukas seksiin. Nämä juurtuneet käsitykset tarjoavat käsikirjoittajille kuitenkin oivallista tarttumapintaa väkivallan teeman käsittelyyn.

Komedielokuvassa *Kaameat pomot* (2011) yhden tarinan protagonisteista, Dalen, po-mona toimii kaunis Julia. Hahmojen välisen jännitteen perustana toimii asetelma, jossa Julia suorasukaisesti ilmaisee halunsa harrastaa seksiä Dalen kanssa mutta Dale kokee Julian käytöksen epämiellyttäväksi ja ahdistavaksi. Dalen kaverit puolestaan eivät näe tilanteessa ongelmaa ja kehottavatkin Dalea tarttumaan Julian ehdotuksiin. Vihjailevan käytöksensä ja ulkonäkönsä hyödyntämisen puolesta Julia noudattaa pitkälti perinteistä femme fatalen hahmotyyppiä sillä erotuksella, että Dale ei koskaan lankea kohtalokkaan

naisen ansaan. Julian hahmon komediallisuus syntyykin mielestäni siis femme fatale - hahmotyypin toteutumattomuudesta, ja miehisen kieltäytymisen mahdottomuudesta. Väitänkin vielä, että mikäli hahmojen sukupuoliroolit olisivat toisinpäin, tilanteesta olisi kovin vaikea saada komediallinen vaan se koettaisiin seksistiseksi ja naisen seksuaalinen lähentely moukkamaiseksi.

Nummela (2014, 16) on opinnäytetyössään kuvaillut tyypillisen, fiktiivisen naisraiskaa-
jan olevan valkoihoinen, nuori ja kauneusihanteita mukaileva hahmo, joka esitetään
pikemminkin eroottisena viettelijänä kuin sadistisena pahantekijänä kuten miesraiskaa-
jat puolestaan monesti esitetään. Tositapahtumiin perustuvassa *Aistien valtakunta* -
elokuvassa (1976) seksuaalista väkivaltaa suorittava naishahmo kuvaillaan pitkälti juu-
rikin eroottisena viettelijänä jopa siinä määrin, että Hietala (1996, 37) nostaakin eloku-
van suhteen esille sen, että sen ilmestyessä käytiin runsaasti keskustelua siitä, edustaako
elokuva taidetta lainkaan vai onko se suoranaista pornografiaa.

Aistien valtakunnan tarina sijoittuu 1930-luvun Japaniin, missä entinen prostituoitu Sa-
da ja hotellinomistaja Ishida aloittavat intohimoisen syrjähyppyn. Tarinaa kuljetetaan
eteenpäin esittelemällä katsojalle yhä uudestaan parin välisiä seksiaakteja. Sada esitetään
seksuaalisesti varsin avoimena sekä taitavana viettelijänä, mitä vielä alleviivataan hänen
aiemmalla ammatinvalinnallaan. Sada alkaa kuitenkin kehittää Ishidaa kohtaan suuria
mustasukkaisuuden tunteita sekä kokea seksuaalista nautintoa yhä sadomasokistisim-
mista kokeiluista. Lopulta hän päättyy kuristamaan ja kastroimaan Ishidan.

Monelta osin Nummelan kuvailusta ja Aistien valtakunnan naishahmon profiilista poik-
keaa Lars von Trierin *Antichrist*-elokuvan (2009) naisprotagonisti. Tarinan nais- ja
miesprotagonistien traumoille annetaan pohja jo aivan elokuvan alussa, kun hahmojen
kiihkeän rakastelun kesken heidän pieni poikansa vahingossa putoaa kerrostalon ikku-
nasta alas. Naisprotagonisti kokee syvää syyllisyyttä pojan kuolemasta ja hänen tera-
peuttimiehensä haluaa auttaa häntä. Pariskunta lähtee kaupungista Edeniin metsämökille
työstämään naisen pelkoja ja syyllisyyden tunteita. *Antichrist* poikkeaa siis myös gen-
reltään aiemmilta tutkimusaineistoelokuviltani: se on sekoitus kauhua ja draamaa.

Von Trierin *Antichristin* perusvireenä toimii käsitys, jonka mukaan luomakunta ei ole
jumalan vaan saatanan luomusta. Tässä synkässä maailmassa naisen syyllisyyden tun-

temukset ja pelkotilat kasvavat niin suuriksi, että ne purkautuvat varsin mielivaltaiselta vaikuttavina väkivallantekoina. Nainen päätyy hyökkäämään miehen kimppuun, rakastelemaan tätä, lyömään tämän tajuttomaksi sekä lyömään tätä sukupuolielimille ja sitten hyväilemään tiedotonta miestänsä. Toisin kuin Sada, nainen osoittaa myös itseensä kohdistuvaa väkivaltaa silpomalla sukupuolielimiään.

Inho ja Monster elokuvien tapaan myös Antichristin naisprotagonistin väkivaltaisuudelle haetaan perusteita ja oikeutusta traumaista mutta naisen väkivaltaisuus yltyy niin suuriin mittoihin, että sen kokee helposti luotaantyöntävänä. Nämä tuntemukset herättivät minut miettimään, inhottaako minua elokuvan väkivaltakohtauksissa väkivallan mielettömyys ja graafisuus vai myös se, että mielettömän väkivallan toimijana nähdään nainen. En osaa vastata kysymykseen yksiselitteisesti mutta pidän mahdollisena sitä, että Antichristin tyylinen, naisen avoin pahuus ja väkivaltaisuus on mahdollista kokea juuri naistoimijan vuoksi epämiellyttävänä.

6 SINIVALAS

Opinnäytetyöni taiteellisena osana olen kirjoittanut Sinivalas-nimisen fiktioelokuvan käsikirjoituksen. Seuraavaksi tulenkin käsittelemään naishahmojen representaatioita ja väkivallan välistä suhdetta käytännönläheisemmästä näkökulmasta. Pyrin esittelemään sekä tarkastelemaan perustellusti, miksi olen päätenyt tarinallisiin valintoihini ja mitkä syyt minut saivat valitsemaan juuri nämä keinot. Näiden päätösten kehittymisprosessia pyrin tuomaan esille siten, että ensin esittelen kirjoittamiseni lähtökohdat ja sitten perehdyn siihen, miten nämä lähtökohdat muuttuivat ja hioutuivat lopullisiin muotoihinsa.

Oman taiteellisen työni prosessin kautta haluan myös tutkia sitä, miten teoreettinen tutkiminen ja luova työskentely voivat kulkea rinnan sekä saattaako tämänkaltaisesta työskentelystä olla hyötyä kumpaankaan tai kumpaankin kirjoitusprosessiin. Haluan myös arvioida sitä, miten hyvin itse olen onnistunut näiden kahden hyvin erilaisen kirjoitustyylin ja työskentelytavan yhdistämisessä.

6.1 Kirjoittamisen lähtökohdat

Dargis ja Scott (2011) esittävät osuvan huomion siitä, että menestyneet amerikkalaiset elokuvaohjaajat tarttuvat verrattain harvoin naisten tarinoihin. Alitalo (1990, 247) puolestaan kirjoittaa, että naisten osallisuus niin elokuvien tekijätiimeissä kuin elokuvantutkimuksessakaan ei ole poikkeus mutta usein naiset ovat näkymättömissä ja nimettömiä. Olen itse tehnyt samankaltaisia huomioita naisten asemasta sekä elokuvien hahmogallerioissa kuin elokuvien tekijöidenkin suhteen. Mielestäni edelleen onkin melko harvinaista, että naishahmo nousisi koko elokuvan protagonistiksi, etenkin kun genrenä toimii jokin muu kuin komediallinen rakkauselokuva. Tämän havainnon pohjalta minulle olikin alusta saakka selvää, että haluan lähteä kirjoittamaan tarinaa, jonka keskiössä on naishahmoja.

Bacon (2010, 56) toteaa, että katsojia kiinnostaa ja kiehtoo kaikki moraaliton, paheksuttava sekä poikkeava niin kauan, kun katsoja itse tuntee olevansa turvassa. Väkivaltaiset ja täysin arkimoraalistani poikkeaviin maailmoihin sijoittuvat tarinat ovatkin aina vetä-

neet minua puoleensa. Koen ihmisen sisäisen pahuuden tarkastelun taiteen keinoin mielekkääksi sekä kiehtovaksi erityisesti silloin, kun väkivaltaa käsitellään perinteisistä stereotyyppioista poikkeavin tavoin. Tämä toteutuu esimerkiksi silloin, kun naishahmot ja väkivalta on taidokkaasi osattu yhdistää. Siksi tuntuikin luonnollisesta, että omassa käsikirjoituksessani myös väkivallan teema nousee tavalla tai toisella esiin. Ensimmäisissä idealuonnoksissani halusin käsitellä väkivaltaa realistisesti sekä kirjoittaa väkivallan tarinaan näkyväksi.

Käsikirjoitukseni alkuasetelma muodostuu, kun nuori Maria, lempinimeltään Meg, on ollut kadoksissa kuusi vuotta, ja tarinan alkaessa seurataan hänen kuolleen julistamisensa jälkeisiä päiviä. Kadoksissa olevasta Mariasta halusin tarinalle kertojan, jonka voice-overin kautta käsiteltäisiin tapahtumia hänen näkökulmastaan. Keskeisimmät Mariaa kaipaamaan jääneet hahmot ovat hänen äitinsä Anni sekä poikaystävä Väinö. Anni ei haluaisi päästää irti Marian muistosta mutta aika on jo kuluttanut hänen muistikuviaan Mariasta. Väinö puolestaan haluaisi jo jatkaa elämäänsä mutta muistikuvat Mariasta eivät jätä häntä rauhaan. Tilanne sekoittuu, kun Väinö saa postitse kuvia putoavista itsemurhahyppääjistä ja käsikirjoitetun, mystisen viestin. Marian isä Ahti ottaa uudeleen yhteyttä Anniin sekä Annin suhde Marian tapausta tutkineeseen poliisiin, Markkuun, muuttuu. Myös Jonista, Väinön parhaasta ystävästä, paljastuu salaisuuksia.

Hahmot alkavatkin kääntyä toinen toistaan vastaan ja epäillä toisiaan, eikä kukaan enää tiedä, keneen voi luottaa ja ketä uskoa. Kertoja-Marian kautta halusin tuoda esille Marian mielenterveyden epävakautta, koska lopulta kun muiden hahmojen elämät ja suhteet ovat hajonneet, Maria palaa takaisin. En missään vaiheessa suunnitellut, että Maria olisi siepattu tai että hän olisi kuollut: Maria on itse päättänyt kadota ja nyt kuolleen julistamisestaan kuulleena päättänyt palata takaisin siihen elämäänsä, minkä hän vielä luulee häntä kotona odottavan. Perusväittämänäni halusinkin tuoda ilmi, että loppujen lopuksi kukaan ei voi koskaan täysin tuntea ketään. Halusin käsitellä myös sitä, miten yhdenkin ihmisen valinnoilla saattaa olla kauaskantoisia perhosefektivaikutuksia.

Alkuperäisessä ideassani minulla oli selkeä mielikuva siitä, että Anni tulee olemaan tarinan väkivaltainen paha. Halusin kirjoittaa naishahmon, joka on sekä äiti että väkivaltainen ja paha, koska näiden asioiden yhdistäminen vaikuttaa tabumaiselta ja kiehtovalta. Halusin myös esittää toisen puolen elokuvakerronnan laajemmin hyödyntämä ikui-

sen äidinrakkauden voimasta. Koska asemoin Annin väkivallan käyttäjäksi, Maria oli looginen valinta väkivallan uhriksi. Tietoisesti päätin myös Marian kohdalla hyödyntää kadonneen, vaalean tytön stereotypiaa: halusin rakentaa hänestä ulkoisesti väkivallan uhrin ja kadonneen tytön stereotypian mukaisen kuvan. Tämän kuvan halusin tarinan aikana kääntää ylösalaisin.

6.1.1 Miten lähtökohdat muuttuivat kirjoitusprosessin edetessä?

Mitä tarkemmin työni tutkimuksellisessa osuudessa paneuduin aiheeseeni, sitä tarkemmin aloin pohtia sitä, miten omassa tarinassani asemoin pahan. Eli toisin sanoen, miten oikeutan tai tuomitsen hahmojen käyttämää väkivaltaa. Mitä pidemmälle hion tarinani ydinsanomaa ja mitä enemmän tutustuin tutkimusaineistonani käyttämiin elokuviin, sitä selkeämmin aloin karsastaa näin polarisoitunutta käsitystä hyvästä ja pahasta. Aloin jakaa pahuutta tasaisemmin tarinan kaikille hahmoille mutta halusin säilyttää väkivaltaisuu-
den Annin pahuuden konkretisoitumisena.

Annin väkivaltaisuutta Mariaa kohtaan ei koskaan varsinaisesti tarinassa näy vaan siihen viitataan dialogissa ja Annin väkivaltaisuuden aiheuttamat jäljet näkyvät takaumien Mariassa. Väkivalta jota Annin nähdään käyttävän kohdistuu tarinan mieshahmoihin. Eli lopulta nähtävän väkivallan osalta Anni toimii varsin perinteisen väkivaltaisen naisen tavoin: hän haluaa puolustaa lastaan, mikä tarinan puitteissa tarkoittaa Marian löytämistä. Toinen selkeä Annin ja väkivallan välistä suhdetta kuvaava määrite on väkivallan impulsiivisuus. Väkivalta on siis Annin sisäinen mekanismi reagoida tilanteisiin, joissa hän kokee tavoitteensa uhatuiksi. Halusin hyödyntää Anniin myös McKeen (1999, 103) ajatusta hahmon todellisesta luonteesta: se mitä hahmoista aluksi näemme ei ole koko totuus vaan tehdessään paineen alla päätöksiä, hahmosta nousee esille hänen todellinen luonteensa. Aluksi Maria onkin hahmoista ainoa, joka tietää Annin todellisen luonteen ja muille se paljastuu vasta tarinan edetessä.

Bacon (2010, 120) kirjoittaa, että väkivalta tulee perustella uskottavasti siten, että siitä seuraa todentuntuisia reaktioita väkivallan uhrissa. Siksi päädyinkin hyödyntämään Annin väkivaltaisuutta yhtenä Marian traumaista ja selityksenä sille, miksi Maria on päättänyt kadota sekä miksi hän on lähettänyt Väinölle kuvia itsemurhahyppääjistä. Ensimmä-

mäisissä tarinan ideasuunnitelmissani Meg oli pelkästään Marian lempinimi, jolla Väinö häntä oli kutsunut mutta mitä pidempään hahmojani työstin, sitä suurempaa roolia Meg alkoi koko ajan ottaa. Lopulta Megistä kehkeytyikin Marian sivupersoonana: väkivaltaisen ja itsetuhoinen alter ego. Maria ei tarinassa käyttäydy muita hahmoja kohtaan väkivaltaiseksi vaan väkivalta kohdistuu Megin yllyttämänä häneen itseensä.

Alkuperäinen ideani ei myöskään sisältänyt siinä määrin tyylieltyä väkivaltaa kuin lopulliseen käsikirjoitukseen päädyin kirjoittamaan. Koen, että osittain tämä oli välttämätönkin muutos Marian luonteen ja mielentilan vaatimuksien vuoksi. Maria esimerkiksi kuvittelee useammankin kerran väkivaltaisuutta itseään kohtaan mutta väkivallanteot sijoittuvat mielikuvitukseen eikä väkivallanteoista seuraa Marialle todellisia vammoja. Myöhemmin kyllä vihjaan siihen, että jossakin määrin Maria on kyllä toteuttanut näitä kuvitelmiaan mutta itse tekoja en halunnut kirjoittaa näkyviksi.

Koen, että tyylieltyyn väkivallan kirjoittamisen suhteen sain vaikutteita ja innostusta myös tutkimukseni aineistoelokuvia tarkastelemalla. Esimerkiksi elokuvien *Inho* (1965) ja *Antichrist* (2009) tarjoamat synkät ja väkivaltaiset kuvaukset hajoavasta ihmismielestä tekivät minuun vaikutuksen ja innostivat minua kokeilemaan hieman samantyyppistä käsittelytapaa. Uutta perspektiiviä saaneena aloinkin tietoisesti rikkoa perinteistä draamakerrontaa ja hyödyntää elementtejä muun muassa kauhuelokuvien kerronnasta. Samoin poiketen alkuperäisistä ideoistani päädyin lopulta kirjoittamaan väkivaltaa näkyväksi vähemmän kuin olin suunnitellut. Uskon tämän johtuvan siitä, että tarkastellessani väkivaltaa tarkemmin, minun alkoi olla koko ajan hankalampaa ymmärtää shokkiarvon saamisen lisäksi mitään muita syitä väkivallan näyttämiseksi. Niinpä tarinani merkittävimmät väkivallanteot ovat off-screen väkivaltaa ja etenkin loppu jää jopa avoimeksi.

6.2 Kun teoreettinen tutkimustyö ja luova kirjoittaminen kulkevat rinnan

Olen jo aiemmin työssäni viitannut kirjoittajan vastuuseen tarkastella, miten hän jo olemassa olevia stereotypioita omassa työssään käyttää tai ei käytä. Opinnäytetyöprosessiini lähdin siitä oletuksesta, että teoreettista tutkimustyötä voi hyödyntää osaksi omaa luovaa kirjoitustyötä. Työni kirjoittamisen aikana sain tähän mielestäni varmistuksen. Koen, että etenkin hahmokirjoittamisen ja hahmojen luonnin kannalta teoreetti-

sella tutkimuksella oman kirjoituksen käsittelemistä aiheista on hyötyä. Näen tämän-
tyyppisen teoreettisemman tutkimisen sopivan osaksi jo aivan perustaustatutkimusta.

Hahmokirjoittamisen kannalta teorialiedosta on mielestäni hyötyä siksi, että sen avulla
saa uutta perspektiiviä siihen, millaista hahmoa on kirjoittamassa. Mikäli haluaa kirjoit-
taa vahvan ja väkivaltaisen naishahmon, on mielestäni syytä tarkastella, millaisia sa-
mantyyllisiä hahmoja on aiemmin tehty ja miksi. Kun oppii tunnistamaan sekä ymmär-
tämään, miksi tiettyjä hahmotyyppejä on toisinnon kautta käyttöön vakiintunut ja mitä
pulsia niiden kirjoittamiseen ehkä liittyy, oppii mielestäni arvioimaan omien ideoiden-
sa suhteellisuutta sekä ainutlaatuisuutta. Teoreettinen tutkimustyö rinnan luovan kirjoit-
tamisen kanssa vaikuttaisikin mahdollistavan avaramman ja tiedostavamman kirjoitus-
tavan sekä mielestäni ovat myös teko katsojan hyväksi: katsoja haluaa, että hänet ylläte-
tään ja siihen tulisi pyrkiä.

Vacklin (2007a, 27) kuitenkin huomauttaa, että kirjoittaja ei saa ylenpalttisesti alkaa
psykologisoida hahmojaan. Tämä on mielestäni hyvä ohjenuora, jota myös itse pyrin
kirjoitusprosessin ajan seuraamaan, vaikka välillä se tuntuikin hyvin haastavalta. Kun
uutta tietoa käsittelee laajasti, ainakin itse koin sen välillä luovan kirjoittamisen kannal-
ta vaikeaksi, koska aloin yliajatelaa kirjoittamaani. Paikoitellen oli vaikea säilyttää tasa-
paino sen välillä, mitä tarina vaatii ja mitä ehkä kuvittelin elokuvateoreetikoiden vaati-
van. Mielestäni onkin tärkeää muistaa, ettei teoreettisen tiedon voi antaa ohjata omaa
työtä ja määrätä suoraan niitä ratkaisuja, joita on tarpeen käyttää. Fiktio heijastaa monin
tavoin sitä arvomaailmaa, jossa elämme, jolloin myös vankkojen stereotyyppien käyttö
sellaisenaan saattaa toimia kriittisen ajattelun herättäjänä.

7 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli pyrkiä käsikirjoittamisen näkökulmasta saamaan kattava yleiskäsitys siitä, miten naishahmoja esitetään niin väkivallan uhreina kuin sen käyttäjinäkin. Lähdemateriaaliini perehtyessäni esiin nousi usein Mulveyn teoria naishahmoista katseen objektina. Vaikka Mulveyn teoria on saanut osakseen paljon kriittistä palautetta, on se mielestäni hyvä lähtökohta ymmärrykseen siitä, miten naishahmoja vielä nykyäänkin usein esitetään sekä oman kirjoittamisen tarkasteluun.

Tutkimuksessani minulle selvisi, että väkivallan ja naishahmojen käsittely ei ole mutkallista. Naishahmojen perinteinen rooli neitona pulassa ja väkivallan uhrina on useimmiten kerronnallisesti perusteltua, vaikka se ehkä tarjoaakin todellisuudesta poikkeavan, varsin passiivisen naiskuvan. Usein naisten ollessa väkivallan uhreja väkivallan teemallinen käsittely nousee väkivallan yksilöseuraamusten tarkastelun ylitse ja väkivaltaiset kohtaukset sisältävät usein seksuaalisia jännitteitä, joita ei käsitellä mieshahmojen ollessa väkivallan uhreja. En kuitenkaan näe ongelmallisena sitä, että naisia kirjoitetaan usein niin lievemmän kuin raaemman väkivallan uhreiksi, koska myös sille on mielestäni oma paikkansa ja tarpeensa. Ongelmallista tästä muodostuu mielestäni vasta, kun tämä käsitys naiseudesta on hallitseva. Uskaltaisin kuitenkin väittää, että tämä käsitys on hiljalleen alkanut murtua.

Lähtökohtaisesti oletin, että väkivaltaiset naishahmot tarjoaisivat ehkä uusia ja vahvoja naiskuvia mutta petyin hieman, kun ymmärsin, että väkivaltaisia naisia kirjoitetaan usein varsin kaavamaisesti hyödyntäen paikoitellen kankeita hahmotyyppejä. Väkivaltaisten naisten kohdalla tyypillistä on, että joko heidän naiseuttaan alleviivataan korostamalla heidän ulkonäköään tai muita yleisesti naisellisina pidettyjä piirteitä tai sitten heidät erotetaan varsin rajusti naiseudesta, kuten esimerkiksi Ellen Ripleyn kohdalla on tehty. Väkivaltaiset naishahmot haastavat dualistisuudellaan perinteisen sukupuolikäsityksen, mitä pyritäänkin tasaamaan heidän väkivaltaisuutensa selittämällä sekä asettamalla naisille miespuolisia mentoreita.

Vaikka työssäni lähdin liikkeelle olettamuksesta, että väkivalta on merkittävä ja luontainen osa taidetta sekä elokuvaa, todella yllätyin siitä, miten runsaasti väkivaltaa ta-

rinankerronnassa hyödynnetään ja teemallisella tasolla käsitellään. Aloin todella ymmärtää, miten keskeinen rooli väkivallalla on kerronnallisten rakenteiden, tapojen ja elementtien osalta on. En ollut aiemmin ymmärtänyt esimerkiksi sitä, miten laajasti väkivaltaa hyödynnetään tarinan katalysaattorina, kuten elokuvissa *Thelma & Louise* (1991), *Kill Bill Vol. 1* (2003) ja *Aavikon kukka* (2009), tai miten yleistä on tarinan huipentuminen väkivaltaiseen yhteenottoon, kuten elokuvissa *Inside* (2007) ja *Leon* (1994). Tämän havainnon pohjalta väitänkin, että väkivallan ja elokuvan välisen suhteen tarkastelulle on tarvetta.

Jo varhain työni aikana havaitsin, että naishahmojen tarkasteleminen on haastavampaa kuin aiemmin olin ajatellut. Mitä tarkemmin perehdyin aiheeseeni, sen vaikeampi minun oli esittää pysyviä väitteitä siitä, miten naishahmo ylipäättään voidaan määrittää. Välillä opinnäytetyöprosessini aikana myös turhauduin tämän havainnon vuoksi, mikä näin jälkikäteen tarkasteltuna tuntuu kuitenkin opettavalaiselta kokemukselta. Mielestäni työni kannalta hyvänä valintana toimikin se, että asetin teoreettiseen viitekehykseeni käsityksen sukupuolesta sosiaalisena konstruktiona. Kun sukupuoli ymmärretään tällä tavalla, korostuu silloin mielestäni myös se, miten altis muutokselle käsityksemme sukupuolesta on. Tämän havainnon kautta opin todella ymmärtämään, miten merkittävä merkitys on sillä, että elokuvaan kirjoitetaan laajasti erilaisia naishahmoja, jotka ilmentävät erilaisia naiseuksia ja naisellisuuksia.

Etenkin työni alkuvaiheessa koin haasteena myös sen, että tutkimusaiheeni vuoksi minun tuli tutustua omasta koulutusohjelmastani varsin poikkeavien alojen kirjallisuuteen sekä termistöön. Jouduin tekemään paljon taustatutkimusta ennen kuin pystyin täysin sisäistämään näiden vieraampien aihealueiden sisällön ja keskeisen termistön. Taustatutkimuksen tekeminen vei minulta enemmän aikaa kuin olin suunnitellut, mikä sotki alkuperäisiä työsuunnitelmiani. Koen kuitenkin, että työni onnistumisen kannalta taustatutkimus oli välttämätöntä ja mikäli aikataulupuitteet olisivat sallineet, olisin halunnut perehtyä siihen vieläkin laajemmin. En voi myöskään väittää, että tästä taustatutkimuksesta ei olisi ollut minulle paljon hyötyä: opin paljon uutta ja etenkin uuden perspektiivin, jonka kautta tarkastella myös omaa ajatusmaailmaani niin osana omaa kirjoittamistani kuin laajemminkin.

Suurimmaksi haasteekseni muodostui kuitenkin se, että tutkimuskysymykseni on lopulta melko väljästi määritelty. Vaikka rajasin aiheeni käsikirjoituksen näkökulmasta tarkastelemaan vain näkyvään väkivaltaan, fiktiivisiä tarinoita ja keskeisiä naishahmoja, ymmärsin silti vasta myöhemmin työni aikana, miten paljon mahdollisuuksia tutkimiselle aiheeni pitää sisällään. Toisaalta mielestäni kyllä onnistuin hyvin saavuttamaan tavoittelemanani kattavan yleiskäsityksen siitä, miten naishahmojen ja väkivallan suhdetta esitetään. Tämän tavoitteen vuoksi työstäni kehittyi kuitenkin laajempi kuin olin ajatellut, mikä tietenkin myös prosessina oli vaativampi kuin mihin olin varautunut.

Työni tarjoaa runsaasti myös mahdollisuuksia sekä aiheita jatkotutkimukselle. Mahdollista olisi esimerkiksi tutustua kuhunkin tutkimusaiheeni osa-alueeseen tarkemmin hyödyntäen laajemmin lähdekirjallisuutta sekä elokuvia. Varsin mielenkiintoista olisi ulottaa tarkasteltava väkivalta rajaukseni ulkopuolelle, jolloin käsittelyyn voisi ottaa myös henkisen väkivallan. Tämä olisi mielenkiintoista, koska sanallinen pahoinpitely useimmiten mielletään väkivallan naisellisemmaksi muodoksi. Kiinnostavinta olisi kuitenkin laajentaa tutkimukseni koskemaan myös tv-sarjoja ja naishahmoja niissä. Olisi kiintoisaa nähdä, miten vähän tai merkittävästi naishahmojen ja väkivallan välisen suhteen esittäminen muuttuu, kun siirrytään elokuvaformaattista tv:n puolelle.

Kaiken kaikkiaan voin kuitenkin väittää, että työni kautta opin paljon. Sen lisäksi, että sain paljon uutta teoreettisemman tason tietämystä ja ymmärrystä, opin merkittävästi myös itsestäni kirjoittajana ja pitkäjänteisen työn tekijänä. Vaikka kahden erilaisen kirjoitustyön yhtäaikainen eteenpäin vieminen tuntui välillä raskaalta, on koko prosessi ollut mielestäni positiivinen kokemus. Opin paljon työn suunnittelun tärkeydestä sekä prosessimuotoisesta työskentelyn luonteesta. Ennen kaikkea opin kuitenkin sen, että itselleni sopii tämäntyylinen työskentely ja että minusta on tällaiseen työhön.

LÄHTEET

KIRJALLISET LÄHTEET

Alanen, A. 2010. Viihde ja viikatemies. Teoksessa Alanen, A. (toim.) Elokuva ja psyyke: rakkaus ja tuho. Helsinki: Minerva Kustannus.

Alitalo, T. 1990. Näkymätön ja nimetön naistenelokuva. Teoksessa Kinisjärvi, R., Lukkarila, M. & Malmberg, T. (toim.) Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma. Helsinki: Like Kustannus.

Bacon, H. 2010. Väkivallan lumo. Elokvaväkvallan kauheus ja viihdyttävyyys. Helsinki: Like Kustannus.

Butler, J. 2006. Hankala sukupuoli. Suom. Pulkkinen, T. & Rossi, L. Helsinki: Gaudemus. Alkuperäinen teos 1990.

Dargis, M. & Scott, A. 2011. Gosh, Sweetie, That's a Big Gun. The New York Times. Luettu: 29.12.2014.

http://www.nytimes.com/2011/05/01/movies/women-as-violent-characters-in-movies.html?_r=2&

Hietanen, V. 1996. The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Jokisalo, J. 2011. Huoria ja madonnia - mutta missä on aktiivinen naispäähenkilö? Elokvun ja television koulutusohjelma. Metropolia ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Kanninen, M. 2011. Väkvivaltaisen naisen kuva. Viestinnän koulutusohjelma. Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Kuhn, A. & Westwell, G. 2012. A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press.

Lagerspetz, K. 1998. Naisten aggressio. Hämeenlinna: Karisto Oy.

McKee, R. 1999. Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. York: Methuen.

Mulvey, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen 16(3) 6-8.

Mustonen, A. 2001. Mediapsykologia. Porvoo: WSOY.

Mustonen, J. 2011. Elokvien seksuaalinen väkvivalta: raiskaus, vaiettu rakkaus. Elitisti. Luettu: 29.12.2014.

http://www.elitisti.net/artikkeli/2011/03/015401/elokvien_seksuaalinen_vakivalta_raiskaus_vaiettu_rakkaus.html

Mäkelä, A., Puustinen, L. & Ruoho, I. 2006. Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Mäkelä, A., Puustinen, L. & Ruoho, I. (toim.) Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen. Helsinki: Gaudemus.

Neroni, H. 2005. *The Violent woman. Femininity, narrative, and violence in contemporary American cinema*. Albany: State University of New York Press.

Nesbø, J. 2001. *Lepakkomies*. Suom. Menna, O. Helsinki: Johnny Kniga kustannus. Alkuperäinen teos 1997.

Nummela, M. 2014. *Raiskaus valkokankaalla - Seksuaalisen väkivallan estetiikka fiktioelokuvassa*. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Metropolia ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Oikeuspoliittinen tutkimuslaitos. 2012. *Selvityksiä raiskausrikoksista*. Luettu: 23.2.2015.

http://oikeusministerio.fi/fi/index/julkaisut/julkaisuarkisto/132012selvityksiarauskausrikoksista/Files/OMSO_13_2012_Selvityksia_raiskausrikoksista_214_s.pdf

Paloheimo, M. 2003. *Seksiä ja väkivaltaa - kysymyksiä elokuvatarkastajalle*. Helsinki: Like Kustannus.

Pesonen, P. 2002. *Toisen housuissa. Samastuminen käsikirjoittajan näkökulmasta*. Taideteollinen korkeakoulu. Elokvataiteen laitos. Lopputyö.

Prince, S. 2003. *Classical Film Violence: Designed and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Salmi, V. & Danielsson, P. 2014. *Naiset rikosten tekijöinä ja uhreina*. Oikeuspoliittisen tutkimuslaitoksen tutkimuksia 266. Rikollisuus tilanne 2013 -raportti. Helsinki.

Säilävaara, J. 2010. *Väkivaltaisen naisen ongelma: Naiseuden rakentuminen toiminta-elokuvassa*. WiderScreen. Luettu: 29.12.2014.

<http://widerscreen.fi/2009-2/vakivaltaisen-naisen-ongelma/>

Tammi, E. 2001. *Salò - Sodoman 120 päivää. Vallan täydellinen maailma*. Film-O-Holic. Luettu: 13.01.2015.

<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/salo-o-le-120-giornate-di-sodoma/>

Vacklin, A. 2007a. *Henkilöhahmo*. Teoksessa Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. (toim.) *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like Kustannus.

Vacklin, A. 2007b. *Henkilögalleria*. Teoksessa Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. (toim.) *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like Kustannus.

Vacklin, A. & Nikkinen, A. 2007. *Genre*. Teoksessa Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. (toim.) *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like Kustannus.

Väestöliitto. 2015. *Seksuaalinen väkivalta*. Luettu: 23.2.2015.

http://www.vaestoliitto.fi/parisuhde/tietoa_parisuhteesta/parisuhdevakivalta/seksuaalinen-vakivalta/

Ylipulli, J. 2005. Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat. Toiminnalliset ja väkivaltaiset naisrepresentaatiot sukupuoliperformansseina ja sukupuolisen tyylin ilmentäjinä 2000-luvun alussa. Oulun yliopisto. Taideaineiden ja antropologian laitos. Pro Gradu -tutkielma.

ELOKUVAT

Aavikon kukka. 2009. Ohjaus: Sherry Hormann. Tuotanto: Desert Flower Filmproductions, Mr. Brown Entertainment. Tuotantomaat: Iso-Britannia, Itävalta, Saksa.

Aistien valtakunta. 1976. Ohjaus: Nagisa Oshima. Tuotanto: Oshima Productions, Argos Films. Tuotantomaat: Japani, Ranska.

Alien - Kahdeksas matkustaja. 1979. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: Brandywine Productions, Twentieth Century-Fox Productions. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Iso-Britannia.

Antichrist. 2009. Ohjaus: Lars von Trier. Tuotanto: Zentropa Entertainments Aps, Arte France Cinéma, ZDZ / ARTE. Tuotantomaat: Tanska, Saksa, Ranska, Ruotsi, Italia, Puola.

Basic Instinct - vaiston varassa. 1992. Ohjaus: Paul Verhoeven. Tuotanto: Carolco Pictures, Le Studio Canal+. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Hobitti - Smaugin autioittama maa. 2013. Ohjaus: Peter Jackson. Tuotanto: New Line Cinema, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, Wingnut Films. Tuotantomaat: Uusi-Seelanti, Yhdysvallat.

Hobitti - Viiden armeijan taistelu. 2014. Ohjaus: Peter Jackson. Tuotanto: New Line Cinema, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, Wingnut Films, 3Foot7. Tuotantomaat: Uusi-Seelanti, Yhdysvallat.

Iho jossa elän. 2011. Ohjaus: Pedro Almodóvar. Tuotanto: El Deseo S.A., Instituto de Crédito Oficial, Televisión Española, Canal + España. Tuotantomaa: Espanja.

Inside. 2007. Ohjaus: Alexandre Bustillo & Julien Maury. Tuotanto: La Fabrique de Films. Tuotantomaa: Ranska.

Inho. 1965. Ohjaus: Roman Polanski. Tuotanto: Compton Group, Tekli Film Productions. Tuotantomaat: Iso-Britannia.

Irréversible. 2002. Ohjaus: Gaspar Noé. Tuotanto: Studio Canal. Tuotantomaa: Ranska.

I Spit On Your Grave. 1978. Ohjaus: Meir Zarchi. Tuotanto: Cinemagic Pictures. Tuotantomaat: Yhdysvallat.

Kaameat pomot. 2011. Ohjaus: Seth Gordon. Tuotanto: New Line Cinema, Rat Entertainment. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Kill Bill Vol.1. 2003. Ohjaus: Quentin Tarantino. Tuotanto: Miramax Films, Band Apart A, Super Cool ManChu. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Japani.

Kill Bill Vol. 2. 2004. Ohjaus: Quentin Tarantino. Tuotanto: Miramax Films, Band Apart A, Super Coon ManChu. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Leon. 1994. Ohjaus: Luc Besson. Tuotanto: Gaumont, Les Films du Dauphin, Buena Vista Pictures. Tuotantomaat: Ranska, Yhdysvallat.

Marttyyrit. 2008. Ohjaus: Pascal Laugier. Tuotanto: Eskwad, Wild Bunch, Canal +, Ciné Cinémas, Canal Horizons, TCB Film. Tuotantomaat: Ranska, Kanada.

Miehet jotka vihaavat naisia. 2009. Ohjaus: Niels Arden Oplev. Tuotanto: Yellow Bird Films, Nordisk Film, Sveriges Television, ZDF Enterprises GmbH. Tuotantomaat: Ruotsi, Tanska.

Monster. 2003. Ohjaus: Patty Jenkins. Tuotanto: MDP Worldwide, DEJ Productions, Denver and Delilah Productions, K7W Productions, Media 8 Entertainment, VIP 2 Medienfonds, Zodiac Productions Inc.. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Saksa.

Mulan. 1998. Ohjaus: Tony Bancroft & Barry Cook. Tuotanto: Walt Disney Productions. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Nainen ilman omaatuntoa. 1944. Ohjaus: Billy Wilder. Tuotanto: Paramount Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Psyko. 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions, Universal Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Rosemaryn painajainen. 1968. Ohjaus: Roman Polanski. Tuotanto: Paramount Pictures, William Castle Productions. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Salò: Sodomian 120 päivää. 1975. Ohjaus: Pier Paolo Pasolini. Tuotanto: P.E.A. - Produzioni Europee Associate, Les Productions Artistes Associés. Tuotantomaat: Italia, Ranska.

The Counselor. 2013. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: Chockstone Pictures, Nick Wechsler Productions, Translux. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Thelma & Louise. 1991. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, Pathé Entertainment Inc.. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Uhrilampaat. 1991. Ohjaus: Jonathan Demme. Tuotanto: Orion Pictures Co. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

LIITTEET

Sinivalas-käsikirjoitus.